


〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

# 世界文学史

第一卷 · 下册

上海文艺出版社



ISBN 978-7-5321-4053-4
9 787532 140534 >
定价：185.00元
（上下二册）






〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

# 世界文学史

第一卷 · 下册



上海文艺出版社

**图书在版编目（CIP）数据**

世界文学史. 第1卷/俄罗斯高尔基世界文学研究所编撰；陈雪莲等译.
-上海：上海文艺出版社.2013.12(2014.7 重印)
ISBN 978-7-5321-4053-4
Ⅰ.①世… Ⅱ.①俄…②陈… Ⅲ.①世界文学-文学史
Ⅳ.①I109
中国版本图书馆 CIP 数据核字（2013）第 298639 号

责任编辑：余雪霁
封面设计：王志伟

**世界文学史·第一卷**
〔俄罗斯〕高尔基世界文学研究所 编撰
陈雪莲等 译
**上海文艺出版社**出版、发行
上海绍兴路 74 号
新华书店经销 上海文艺大一印刷有限公司印刷
开本 700×1000 1/16 印张 56.75 插页 8 字数 999,000
2013 年 12 月第 1 版 2014 年 7 月第 2 次印刷
ISBN 978-7-5321-4053-4/I·3128 定价：185.00 元(上下二册)

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

# ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## ТОМ ПЕРВЫЙ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ТОМА

И. С. БРАГИНСКИЙ (ответственный редактор),
Н. И. БАЛАШОВ, М. Л. ГАСПАРОВ,
П. А. ГРИНЦЕР

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1983

至少自文艺复兴时期以来始终如此。在欧洲，直至康德——往往还要晚些——占主导地位的基本文学概念和文学创作概念，都直接起源于亚里士多德和柏拉图所提出的概念。古希腊罗马文学文献被公认为是几百年时间里文学成就的典范，对于彼得拉克、拉辛和罗蒙诺索夫来说，能够与古希腊罗马作者相比是对他们的最高褒奖。欧洲文学体裁系统清晰地分为史诗、抒情诗和戏剧，抒情诗又分为颂诗、哀诗和歌谣，戏剧则分为悲剧和喜剧；这种系统直接由古希腊罗马文学的体裁系统发展而来。欧洲文学的风格及其手法类别，包括隐喻、换喻等的区别，都是由古希腊罗马时代的修辞学所规定的。甚至语言体系也受其影响，尽管新欧洲的语言结构与拉丁语和希腊语的结构不尽相似，但也通常被认为属于古希腊罗马语法范畴。新欧洲的诗句结构与古希腊罗马的诗句结构相去甚远，却照例按照古希腊罗马诗律学的术语体系来理解。只有到了十九世纪，文学理论才部分摆脱了古希腊罗马典范，然而在学校（中学）教育里，这样的改变远非立刻就能感觉到。

古希腊罗马文化的地理范围，即"古希腊罗马文学是地中海圈文学"这一概念，是需要明确说明的。古希腊罗马文化的摇篮是古代的希腊。希腊文化的基础，是公元前 2000 年时的克里特—迈锡尼文化，它是同近东文化圈、尤其是小亚细亚和埃及文化紧密相联的。古希腊罗马文化在希腊形成并由此沿地中海岸边扩散，一部分通过希腊人海外移民的方式传播，另一部分通过当地居民希腊化的方式传播。可以指出这种传播的三个主要时间点：第一次是殖民时期（公元前八世纪至前六世纪），希腊移民随身携带的304・文化沿着地中海和黑海岸边播散，从马赛到塞浦路斯，从亚述到昔兰尼加。第二次是希腊化时期（公元前四世纪至前三世纪），古希腊文化随着马其顿大军占领波斯所开辟的道路传播到东方，远达印度和中亚。第三次是罗马征服时期（公元前二世纪至前一世纪），古希腊文化向西传播到大西洋沿岸。北边的莱茵河和多瑙河、西边的大洋、南边的撒哈拉沙漠、东边的伊朗高原，都成为古希腊文化急速发展的边缘地带，而在这个疆界之外还有一个十分辽阔的地域，那里可以不定期地感受到古希腊文化的影响。

如上所说，第一次移民浪潮的主体是希腊人，第二次移民浪潮的主体是古代的马其顿人，他们与希腊人有亲缘关系，自远古起就处于希腊文化的影响之下。

第三次移民浪潮的主体是罗马人，他们受希腊影响相对较晚（公元前四世纪至前三世纪），从而保留了一套清晰而完整的文化特征。在这里，希腊文化进入了独特的罗马文化，形成一个综合体。在各个文化领域和各个文化阶段，这一综合体内所包含的希腊因素和罗马因素的比例是不同的，然而在文学和艺术领域里希腊因素毫无疑问占有优势。希腊语是每个有教养

的罗马人应该精通的，希腊文学也是每个罗马作家应当奉为典范的，而且，与该范本的接近程度是衡量他成就的一个尺度。总的说来，罗马文化在各方面都比希腊文化更“坦率”。罗马作家经常用希腊语写作，而罗马国家里的希腊人也不愿使用拉丁文，他们看不起拉丁语文学，并且在政治上臣服的情况下以自己在精神上无可争议的优越地位而自我安慰。最后，无数进过受希腊影响的东方学校和受希腊—罗马影响的西方学校的地中海各族人，也对古希腊罗马文化作出了自己的贡献。值得注意的是在古希腊罗马和东方相互影响史上尤为重要的三个关键时刻，公元前七世纪至前六世纪东方对希腊文化的形成所发生的影响；公元前三世纪至前一世纪时希腊对希腊化东方的影响；以及最后是公元一世纪至三世纪时在古希腊罗马文化与东方文化的结合处，基督教文化的萌芽和传播。在希腊化和罗马统治时期，小亚细亚、叙利亚、埃及、北非、西班牙、高卢都为世界提供了许多作家，然而所有这些作家——卢卡奇、阿普列尤斯、塞涅卡、奥索尼乌斯，都使用希腊文或拉丁文写作，并自认为是统一的希腊—罗马文化的代表。

古希腊罗马文化的历史范围也需要进一步加以说明。在古希腊罗马文学存在的时期内，古希腊罗马社会经历了三个发展阶段，分别相对于奴隶制经济发展的三个阶段。

第一个阶段是从氏族公社制向奴隶占有制、从宗法性奴隶制向阶级性奴隶制、从尚保留许多氏族公社民主制特征的“王权”向贵族共和制的过渡时期。在希腊，这一过渡大约完成于公元前八世纪之前；小亚细亚的爱琴海沿岸地区伊奥尼亚的许多城市，在这时期的希腊生活中扮演了主要角色；这时期的文学珍宝就是《荷马史诗》。

第二阶段是奴隶占有制典型的古希腊形式时期。此时，奴隶劳动和自由民劳动某种程度上在经济生活中已经平分秋色。社会生活的基础是城邦国家。古希腊的城邦国家并不大，几乎每座附有毗邻乡村的城市都形成了一个独立的国家。城邦国家通常具有共和制结构，每个公民（或只有公民）原则上可以占有土地和奴隶，并参与城市管理；不用说，这个权利的实际行使情况在贵族共和国和民主共和国里是有区别的。这种组织保障了奴隶主对为数不多的奴隶的统治权，也保障了一个城市对其临近城市的独立性。城邦国家体制在希腊占统治地位的时期大约是公元前七世纪至前四世纪；在随后的一两个世纪里，雅典在城邦制希腊的生活中，以及在文学中扮演了主要角色。这是阿提喀戏剧（公元前五世纪）和阿提喀散文（公元前四世纪）的繁荣时期。

随着奴隶制的发展和城邦国家内部贫富之间社会矛盾的加剧，城邦制体系走向了衰落。第三个阶段来临了。这是对依附的自由民的剥削日益加



305 •

飞马 科林斯钱币 公元前七世纪至前六世纪
莫斯科国立造型艺术博物馆藏

重的时期，也是一些大军事君主国家的时期，它们独自就能保障奴隶主对奴隶、私有财产的自由民对无财产的自由民的的统治权。城邦国家依然存在，但只作为大国的一个自我管理的小单位而存在。这个时期从公元前四世纪末一直持续到古希腊罗马时期结束；在这个时期一开始，起主要作用的是建立在马其顿王亚历山大的强大国家废墟上的一些希腊化君主国，后来则是逐渐征服了整个地中海区域的罗马强国。

由于这些历史前提，在叙述古希腊罗马文学史时不可避免地产生了两个问题。首先是关于希腊文学与罗马文学的区分问题。通常只有出于教学需要才把希腊文学的历史同罗马文学的历史分开来叙述。而在这篇短论里，对这两个文学发展的考察是把它们作为一个统一的文化中的两个不同语言的副本（尽管各自带有文化传统的所有特点）而平行进行的。第二个问题是古希腊罗马文学与中世纪文学的分界。希腊文学和罗马文学课程通常结束于对已经生活在后来基督教帝国时期的最后一批异教作家的评述，而这样就破坏了从古希腊罗马时期向基督教时期作复杂而艰难转折的那个时代的统一画面。因此，我们在本文中仅仅将古希腊罗马文学史的下限定在公元四世纪初，正值基督教变为占统治地位的宗教之时，而接下来的整个过渡时期尽管古希腊罗马异教文化的遗迹比比皆是，我们仍将其归入前中世纪文学史。

对于正确理解文学在古希腊罗马文化体系中的位置问题，必须牢记，在漫长的古希腊罗马时期，作家在社会中的处境，以及文学在社会意识中的地位，发生过重大的变化。这些变化是社会发展、体力劳动与脑力劳动分工的自然结果。然而在文学领域里，这些过程具有某些独特性。在从氏族公社制开始的过渡时期，一般并不存在书面文学；从事文学创作的主体是为宴饮和民间节庆创作歌曲的行吟歌手（“埃德”或“拉普索德”）。显而易

见，他们就像手艺人用自己的产品那样，用自己的歌谣，不分贵贱地为全体民众“服务”，因此用荷马的话来说，歌手称为“造物者”，也就等同于木匠和铁匠。

书面文学出现于城邦国家时期；史诗作者的长诗、抒情诗人的歌谣、剧作者的悲剧作品，以及哲学家的论著，都已经以书面形式记录保存下来，但仍然以口头方式传播；长诗由拉普索德朗诵，歌曲由亲友艺人团演唱，悲剧则在全民节庆活动时表演；哲学家的学说用与学生对谈的形式阐述，历史学家希罗多德甚至在奥林匹克运动会上当众朗读自己的作品。因此，文学创作还没有被理解为一种独特的精神劳动，它还仅是公民个人参与社会活动的次要形式之一。比如，在埃斯库罗斯的墓志铭上记载着，他参与过同波斯人的胜利交战，然而甚至根本没有提起他写过悲剧。

在希腊化和罗马统治时期，书面文学终于成为文艺作品的主要形式。文学作品写成书本并藉此传播；标准书籍是用卷成筒状的纸莎草或羊皮纸写成的，篇幅一般总在几千行左右（当说起“提图斯·利维乌斯的作品有一百四十二本书”之类的话时，指的正是这样的书籍）；出现了书籍销售和书籍出版的组织系统——在专业作坊里，几组熟练的奴隶在监工指示下，很快即可生产出几本同样的书；书籍更加容易流通了。读书，甚至是读非韵文的书，仍旧必须是大声地读（演说术在古希腊文化中极为重要就由此而来），答案已经不是公开朗诵，而是个人独自朗读了。与此相应，作家与读者之间的距离变远了，读者对作家不再像对与自己平等的人那样，也不再像一个公民对另一个公民那样了；他或者对作家持蔑视态度，把他看作游手好闲之徒和喋喋不休的长舌妇，或者赞美他，把他当成流行歌手或竞技高手。作家的形象开始出现双影重叠：一方面是灵感勃发的与诸神对谈者，一方面是徒骛虚荣的怪人、阿谀奉承者和求乞者。这样一种对照在罗马变得更加鲜明，在这里，显赫人士长期以来用贵族实用主义的目光把诗歌看作无聊的游手之徒从事的营生。这样的状况一直持续到古希腊罗马时期结束，基督教以其总体上蔑视整个尘世活动的态度，用另一些新的矛盾代替了这个矛盾为止。 · 306

古希腊罗马文学的社会、阶级面貌总的来说是式样划一的。没有“奴隶文学”，只有比如奴隶给奴隶写下的墓志铭才可以勉强算作那种“文学”。某些著名的古希腊罗马作家据其出身是脱籍奴隶（如剧作家泰伦提乌斯、寓言作家费德鲁斯、哲学家爱比克泰德），但是在他们的作品里几乎感觉不到这一点——他们完全吸收了自由读者的观点。奴隶意识形态的因素仅仅间接反映在古希腊罗马文学之中，反映在作品中奴隶或脱籍奴隶担任的角色身上（在阿里斯托芬或普劳图斯的喜剧、佩特罗尼乌斯的长篇故事里都

有体现）。

与此相反，古希腊罗马文学的政治面貌却极为多样化。自起步始，古希腊罗马文学就与奴隶主阶级内部不同阶层和不同集团之间的政治斗争紧密相关。梭伦和阿尔凯奥斯的抒情诗都是城邦国家内部贵族势力与民主力量之间相互斗争的武器；埃斯库罗斯在悲剧中展示了人们曾经对其作用进行过激烈争议的雅典国务议会（贵族会议）的活动纲领；阿里斯托芬几乎在每一部喜剧里都直接表现了政治宣言。随着城邦制的衰落和文学的演变、分化，文学的政治作用逐渐减弱，现在主要集中在比如雄辩术（德摩斯梯尼、西塞罗）和历史散文（波利比奥斯、塔西陀）这样的领域里。诗歌也逐渐远离政治，其政治见解越来越简化，要么阿谀逢迎地赞美统治者，要么抽象地抱怨整个人类的不完美。

古希腊罗马文学总体上也具有和其他古代文学一样的那些代表性特征，即神话题材、加工改编时的拘泥传统和采用诗歌形式。

古希腊罗马文学题材的神话化是氏族公社制文化和奴隶占有制文化的承继性的结果。神话是氏族公社制社会所特有的一种对现实状况的领会和理解。当时的人认为，自然界一切现象都是有灵的，它们相互之间就像人那样是有亲属关系的。奴隶制结构的社会对现实又有了新的理解，人们此时在自然现象背后寻找的已经不是亲属关系，而是规律性了。新的和旧的世界观经常发生交战；哲学对神话观念的攻击自公元前六世纪已经开始，并且在整个古希腊罗马时期一直存在。神话被排挤出学术意识领域而进入艺术领域。它在这里成为文学的主要素材。

在更晚的古希腊罗马文学里，神话已然是艺术最重要的材料来源了。这对于古典悲剧和喜剧来说还可以说仅仅是局部的，然而，罗得岛的阿波罗尼奥斯和维吉尔对待奥林匹斯诸神形象的态度原则上已经与文艺复兴和古典主义时期诗人们的态度没有多大差别了。但就算对古希腊罗马时期的这几个后来阶段而言，卡尔·马克思的著名观点仍然是有效的。虽然关于诸神和世界的宗教及哲学观点从氏族公社制时代以来一直在发生变化，然而接受献祭的神灵们仍然像从前一样，保留着奥林匹斯山上的名称（只要回忆一下奥古斯都时期阿波罗崇拜的作用就足以说明问题），而哲学家们则将抽象的自然力量和初始起源人格化为奥林匹斯诸神的形象（只需提及克莱安西斯的《宙斯颂》就够了）。这使人能够理解神话问题在古希腊罗马文学中所保持的那种稳定性。任何新的内容，不管它是有训诫作用的还是仅供娱乐的，任何哲学说教或政治宣传，都能轻易地用俄狄甫斯、美狄亚、阿特里代兄弟等传统神话人物和情景来使其形象化。古希腊罗马的每一个时期都有相应的神话故事取材其中。比如，荷马和“系列长诗”是关于氏族

公社制起源的故事，阿提喀悲剧是关于城邦制的故事，而阿波罗尼奥斯、奥维德、塞涅卡、斯塔提乌斯[1]等诗人的作品则是关于大国时代的故事。

与神话题材相比，所有其他题材在古希腊罗马文学作品里都退居次要地位。历史题材仅限于采用一种专门的历史体裁（尽管该体裁可以被文艺化，以至完全像小说），并只有在附带一些固定的补充条件时才允许采用诗体。比如由罗马文化环境的特点催生出来的恩尼乌斯的历史叙事诗，还被承认是诗歌，可是到卢卡努斯时，他的历史叙事诗这个名称已经需要去争取了。日常生活题材已允许用诗体来表现，但只能用“小体裁”（用喜剧，不用悲剧；用“小诗史”，不用史诗；用讽刺短诗，不用哀诗），并总是预设在传统“崇高”神话题材的背景下来理解。这种对比往往因为嘲笑令人厌倦的神话情节等等而有意得到了强化。政论也允许用诗体来表达，然而在这里神话仍然是用来“突出”受到赞扬的那件时事的主要手段：从品达罗斯以颂歌形式写的神话，到古希腊罗马晚期颂辞中的神话形象，莫不如此。



古希腊罗马文学之所以拘泥传统与奴隶制社会发展缓慢有很大关系。古希腊罗马文学各种主要体裁形成于那个最传统又最创新的时期，也就是社会和经济激烈转变的公元前六世纪至前五世纪，这不是偶然的。在其余的几百年里，当时的人几乎感觉不到社会生活的变化，多半体会着退化和衰败。城邦制时代怀念氏族公社制时代（由此产生荷马史诗，它是对“英雄”时代的大规模理想化），而大国时代，则怀念城邦制时代（由此产生提图斯·李维乌斯笔下对罗马早期英雄的理想化描写，也由此产生帝国时代德摩斯梯尼和西塞罗对“为自由而战的斗士”的赞美）。所有这些观念都被转移到文学中。

文学体系看起来似乎没有发生变动，后代诗人努力沿着前辈的足迹行走。每一种体裁都有其奠基人，他们提供了终极样板：荷马是史诗；阿尔基洛科斯是抑扬格诗体；品达罗斯和阿那克里翁各有相应的抒情体裁；埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯则是悲剧体裁；诸如此类。这样，衡量每件作品或每个新诗人的完美水准就看他与这些样板的接近程度如何。

这种理想样板体系对于罗马文学具有特殊的意义。实际上，整个罗马文学的历史可以分为两个时期。第一个时期，罗马作家的理想人物是希腊的古典作家荷马或德摩斯梯尼。第二个时期，当知道罗马文学在完美性方面已经比得上希腊文学时，罗马作家的心仪对象便变成了罗马自己的古典作家，比如维吉尔和西塞罗。诚然，也有这样的时期，传统被视为负担，而

---

[1] 斯塔提乌斯（布博里乌斯·帕皮尼乌斯），古罗马诗人，约公元45—95年。——译注

创新则获得好评，比如希腊化时代早期便是如此。但即使在这些时期，文学创新与其说表现在尝试改革旧体裁，不如说体现于采用更晚时候的体裁，比如田园诗、小史诗、讽刺短诗、“米姆”[①]等，因为在这些体裁里，传统还没有足够的权威性。因此容易理解，为什么当诗人宣称他正在“创作前所未闻的歌曲”时（贺拉斯：《颂歌集》，第三卷，第一首、第三首），其自豪感会表达得如此夸张，因为他觉得自己不只是在为自己，而且是在为未来的所有诗人自豪，他们应该把他当作新体裁的创造者来追随。可是，从这位用拉丁文创作的作家口中说出的这句话，通常仅仅意味着他是把某种希腊体裁移植到罗马土壤上的第一人。

文学创新的最后一波浪潮大约于公元一世纪时席卷古希腊罗马世界，从那时起，可以感觉到的传统的统治地位开始变得不可动摇了。模仿古代诗人的不仅有题材和主题（为主人公制造盾牌这一情节，我们先是在《伊利亚特》，后来在《埃涅阿斯纪》，再后来在西利乌斯·伊塔利库斯的《布匿战纪》里都发现了，而且，情节与上下文之间的逻辑联系也越来越薄弱），还有语言及文体（荷马的方言是后来所有希腊史诗作品必须运用的，最古的抒情诗作者的方言，是合唱诗歌所必须采用的，如此等等），甚至有单独的一句半句诗（从前辈诗人那里摘取诗行，嵌入新的长诗，并且要做到在新的语境里无论读音还是意思都很自然、恰到好处，这被认为是最高的艺术成就）。对古代诗人的顶礼膜拜竟达到这样的程度：古希腊罗马晚期的人们到荷马史诗中去吸取打仗、医学和哲学方面的教诲。到古希腊罗马时期结束时，连维吉尔也已经被认为不仅是哲人，而且是魔法家和巫师了。

古希腊罗马文学的第三个特点是诗歌形式占主导地位。这缘于尚未有文字的远古时期对诗歌的看法，当时诗歌被看成是让人能把口头传说的冗长语言形式牢记不忘的唯一手段。在希腊文学早期，甚至哲学读物也用诗体写成（巴门尼德、恩培多克勒），连亚里士多德也不得不在《诗学》的开头部分解释道，诗与非诗之区别与其说在韵律形式方面，不如说在其虚构的内容方面。然而，这种虚构内容同诗律形式之间的联系，在古希腊罗马时期的意识中还是非常紧密的。在古典时期，还没有产生散文体的叙事故事（长篇小说），也不存在散文体的戏剧。古希腊罗马散文从其诞生之日起，就是并且一直是非艺术的、实用性的文学财产，也就是说，它是学术性的和时论性的。（在古希腊罗马语文学中，“诗学”同“修辞学”，即诗歌理论同散文理论的区别一直泾渭分明，这不是偶然的。）不仅如此，散文越追求艺术

308·

① 以下均意译为“滑稽剧”。——译注

性，就越多地掌握了诗歌特有的方法：句子的节奏划分、对偶与押韵。公元前五世纪至前四世纪的希腊和公元前二世纪至前一世纪的罗马，都有这种类型的雄辩散文，直至古希腊罗马时期结束，还存在此类散文，并给予历史散文、哲学散文和学术散文以强有力的影响。具有“虚构内容的散文”这个意义的小说，在古希腊罗马直到希腊化和罗马时期方才出现，这就是所谓古代长篇小说。但有意思的是，从起源上来说它们脱胎于学术性散文——罗马化的历史故事，其传播受到比新时代多得多的限制，主要为低层的读者大众服务，受到“真正的”传统文学代表人物的轻视。

古希腊罗马文学的这三个最重要特点的后果是显而易见的。在神话宝库所由继承的时代里，神话还是一种世界思维方式，神话宝库里的材料允许古希腊罗马文学用它的种种形象象征性地将高度综合的世界观具象化。改编时拘泥传统，一方面迫使将文学作品里的每一个形象放置在以前对它的所有运用的背景上来加以理解，另一方面又让文学联想的光环萦绕在这些形象周围，并因而无限丰富其内涵。诗体形式则让作家能够调配散文所不具有的极富表情达意功能的大量韵律和修辞手段。在城邦制高度繁荣的时期（阿提喀悲剧）和大国繁荣时期（维吉尔的史诗）的古希腊罗马文学确实是这样的。

自此之后社会发生危机并逐渐衰落的时期，情况发生了变化。世界观问题已不再是文学的财富了，它退入了哲学领域。拘泥传统的风气退化不再同早已去世的作家进行形式竞赛。诗歌也失去其主要作用，而让位于散文。较之封闭于狭窄传统里的诗歌而言，哲理散文的内容更加丰富，历史散文更加引人入胜，演说性散文更具艺术性。

公元前四世纪的柏拉图和伊索克拉底时期或公元二世纪至三世纪的“第二智者派”时期的古希腊罗马文学就是这样的。然而，这些时期还另有一种宝贵品质：注意力转移到日常生活中的人物和事物上，文章中出现了对人的日常生活和人与人之间关系的真实素描，米南德的喜剧或佩特罗尼乌斯的长篇故事具有情节结构的整个象征性，它们比之从前的韵文史诗或阿里斯托芬的喜剧，充满更加丰富的生活细节。然而，是否能够就此而论古希腊罗马文学的现实主义，以及究竟是埃斯库罗斯和索福克勒斯的哲学深度、还是佩特罗尼乌斯和马尔提阿利斯日常生活描写的洞察力更符合现实主义这一概念，至今仍是个争论不休的问题。

以上列举的古希腊罗马文学的几个基本特点，以不同的方式呈现在文学体系中，然而归根结底，正是这些特点决定了希腊文学和罗马文学的体裁、风格、语言和诗句的面貌。

古希腊罗马文学的体裁系统是清晰和稳定的。古希腊罗马时期的文学思维是体裁化的。比如，诗人在着手写作诗歌时，无论其内容和情绪是多么个人化，他仍然总能预先说出该作品将归属何种体裁，它努力追慕的是哪一个古代范本。体裁区分为较古和较今（前者有史诗同悲剧之分，后者有田园诗同讽刺短诗之分）；假如某种体裁在自己的历史发展过程中已经有了非常明显的改变，那就再将它区分为古代的、稍晚时代的和新近出现的这三种形式（阿提喀喜剧就据此分为三个阶段）。体裁还分为比较高级和比较低级的。英雄史诗被认为是崇高的，虽然亚里士多德在《诗学》里也曾把悲剧置于史诗之上。维吉尔从田园诗（《牧歌》）、经过训诫长诗（《农事诗》），最后走向英雄史诗（《埃涅阿斯纪》）的创作经历，被作者同时代人公认为是从"低级"体裁向"崇高"体裁的演进过程。

每一种体裁都有自己的传统题材和传统套路，这些通常都非常狭窄。亚里士多德指出，甚至悲剧对神话题材的运用也并不充分，某些受到偏爱的情节一用再用、反复改编，而另一些情节则遭到冷落，少人问津。西利乌斯·伊塔利库斯在公元一世纪创作关于布匿战争的史诗时认为，为了把荷马和维吉尔已经涉及的主题编入作品（预言之梦、船只清单、首领与妻子告别、比赛、造盾牌、降落到哈得斯王国等），哪怕付出任何牵强附会的代价也是值得的。到史诗中去寻求新奇之物的诗人们往往不是去创作英雄史诗，而是去创作训诫长诗。这对于古希腊罗马时期相信诗歌形式是万能的这一点也具有典型意义：任何素材（不管是天文学还是药理学），只要一经韵文叙述，就会被认为是高级诗歌（尽管还受到亚里士多德的反对）。诗人们为编写训诫长诗而挑选最令人意外的题材，用最传统的诗歌文风转述这些题材，并用隐喻法来表示每一个专名，从而变得非常精致。当然，这样的长诗，其学术价值是十分有限的。

309·

古希腊罗马文学的文体系统完全从属于体裁系统。低级体裁自有其低级文体，比较接近口语，高级体裁有高级文体，是经过人为加工的。修辞学加工是形成高级文体的手段，其中分为炼词、组词、各种修辞格（隐喻、换喻等）。比如，炼词的学问专门指导如何避免使用那些从前高级体裁范本里没有出现过的字眼。因此，甚至李维乌斯和塔西陀这样的历史学家，在描写战争时也极力避免军事术语和地名，如此一来，就几乎不可能根据这些描写来推想战事的具体过程。又比如，组词的学问专门指导重新配置词汇和划分诗句，以便使韵律悦耳动听。在这一点上，古希腊罗马晚期竟然达到如此极端，以致韵律散文在语言结构上的文辞华丽远超诗歌。修辞格的使用就这样发生了变化。

再重复一下，对这些要求的严格遵守逐渐演变成了各种体裁。比如，西

塞罗使用了书信、哲学论文和谈话等各种文体，而阿普列尤斯在小说、朗诵和哲学读物里分别使用的文体上如此不同，致使学者们不止一次地怀疑某类作品真的是他所作。然而，随着时间的推移，作者们甚至在低级体裁的写作中也尝试与高级体裁就文体的豪华一比高下：演说术掌握了诗歌的手段，历史学和哲学掌握了演说术的手段，学术散文掌握了哲学的手段。这种普遍追求高级体裁的做法有时候与保持每种体裁传统文体的总趋势发生了冲突，其结果是爆发了文学斗争。比如在公元前一世纪，持阿提喀语风者与持亚细亚[①]语风者之间发生了演说术的争论，持阿提喀语风者要求回到相对比较简朴的古代演说文体，而后者则已经发展到崇高和华丽的演说语风时期。

古希腊罗马文学中的语言体系也服从传统要求并同样借助于体裁系统。这一点在希腊文学中表现得尤为明显。由于城邦制希腊的政治分散性，希腊语自古以来就分化为许多能够感觉到的不同的方言，其中最为重要的是伊奥尼亚方言、阿提喀方言、伊奥利亚方言和多利安方言。古希腊诗歌的不同体裁诞生于希腊的不同地区，并相应地使用了不同的方言。比如，荷马史诗使用伊奥尼亚方言，但带有大量相邻的伊奥利亚方言因素；这种方言从史诗中再转移进哀诗、嘲讽诗和其他邻近体裁；合唱抒情诗里占主要地位的是多利安方言；悲剧的对话使用的是阿提喀方言，然而根据合唱抒情诗的范本来看，在插入合唱的歌谣里包含了大量多利安方言因素。早期散文（希罗多德）使用的是伊奥尼亚方言，然而自公元前五世纪末的散文（修昔底德以及雅典演说家们）起就转而使用阿提喀方言。

所有这些方言特点都是相应体裁不可分割的标志，并且甚至当原有方言早已凋亡或面目全非之时，仍然在晚期的作家们那里被牢牢遵守着。文学语言就这样有意识地与口语相对立，它是这样一种语言：其宗旨是传达已被经典化了的传统，而不是为了再现真实的生活情状。这一点在希腊化时期表现得尤为醒目，此时由于希腊世界各个地区的文化亲近关系，产生了所谓的“共通语”（上古希腊语），以阿提喀方言为基础，同时混有大量伊奥尼亚方言。在事务性和学术性文学中，甚至部分地在哲学和历史文学中，作者们转而使用这种共同语言，可是在演说，尤其的诗歌中，作者们仍然忠实于传统体裁惯用的方言；不仅如此，他们还极力尽可能彻底地与日常生活用语划清界限，同时故意强调口语中所没有的那些文学语言的特点：演说家们在自己的作品里塞满早已被人遗忘的阿提喀成语，诗人们从 ·310

① 亦可译为小亚细亚，系当时与希腊本土对应的希腊的亚洲部分地区。——译注

古代作家那里搜寻词汇和“妙句”，越希罕难懂越好。

在罗马文学里，拉丁语不提供方言素材，尽管手段不同，但目的是相同的，即令文学语言与实用性语言相隔离。在这里，诗歌音节的崇高性首先归结为极力运用古语（比如，维吉尔在《埃涅阿斯纪》里穿插了古时候恩尼乌斯的史诗里的大量典故）；其次是借用希腊语，并且尤其为人珍重的不是借用口语拉丁语里的大量词汇，而是那些能够使人感到拉丁语背后有希腊语体系存在的句法结构。无论在文体领域还是在语言领域，这些具有独立意义的象征内涵在古希腊罗马时期临近结束时显得越来越强烈。

在古希腊罗马文学中，诗句体系也同样遵循传统，同样囿于门类。在这方面占统治地位的是建立在长、短音节有规律地交替出现基础上的诗法韵律体系。长音节相当于两个短音节，重复出现的长音节和短音节组合就形成音步，长度相同的音步，虽然含有不同的音节，但仍可彼此替代。这样的韵律颇像带有音符（音节）和节拍（音步）的音乐。可以理解，这种诗法体系只能在发音长短是其音位学重要标志的那种语言中得以发展，只能在诗歌尚未从音乐中分离出来的那种文化中得以发展。

古希腊罗马文学时期的希腊语言和希腊文化正是这样的，当时还形成了古希腊罗马诗歌的几种主要格律：长短短格用于史诗（“女神啊，请歌唱帕琉斯之子阿喀琉斯的愤怒吧”[①]），短长格用于戏剧（“哦，你们这些，古代拉德摩斯的儿子们”），诗行和音节的复杂组合用于抒情诗（阿尔凯奥斯诗体、萨福诗体，等等）。随着向希腊化时期书面文学的过渡，诗歌与音乐之间的联系割断了，诗已经不是用来歌唱，而是用来朗诵了。现在已经感觉不到一些音步与另一些音步交替的音乐基础，取而代之的是一整套韵律规则，创作诗歌所要求于诗人的，与其说是发达的听觉，不如说是理论的储备和大量的阅读。此外，在从希腊向罗马的转变过程中，诗歌必须适应拉丁语，而在拉丁语中，重音和非重音的对比具有更加重要的意义。现在需要努力使韵律格式与语言重音的快速变换达到某种程度的协调。最后，在古希腊罗马时期剩下的几百年里，希腊语和拉丁语里已完全不分长音和短音了，音长体诗法失去了自己在语言中的生存基础。需要新的基础来组织诗句，而最早的基督教颂诗所使用的音强体诗法就是这样的。

所有古代韵律格式都无一例外地保存下来了。比如，叙事长诗采用六音步诗行，哀诗和讽刺短诗用六音步和五音步结合诗行，戏剧用三音步诗行，小诗用各种音步的抒情格律（尽管这些格律的发音本身已经同以前完

---

① 此处无法译出希腊语的长音和短音区别，只能译出文字内容。以下几例同此。——译注

全不同)。甚至在中世纪,当音强体的希腊语与拉丁语诗歌同时并存时,还存在着按照古代教科书创作的六音步格和长短格形式的音长体诗歌,而且它还贡献了不少真正的诗歌精品。这就是传统的力量。

古希腊罗马文学的象征性体系的主要方面如下:它是复杂的、稳定的,它所着意的不是直接反映不断变化的现实生活,而是保存并再现以往时代的文化价值。当然,在古希腊罗马的不同时期,这一体系呈现出不同的面貌,其开始形成时期不同于经典化时期和停滞时期,城邦制繁荣时期(埃斯库罗斯和索福克勒斯)和大国时期(卡利马科斯和维吉尔)所产生的文学与危机和衰落时期的文学,是完全两样的。文学经典的雷同面貌并不妨碍古希腊罗马文学在其存在的一千年里经受了复杂而深刻的变化,这些变化的历史将在下面几卷里一一道来。然而,如果把古希腊罗马文学整个儿拿来同比如新时代总的欧洲文学相比较,那么,其中的这种文学象征性体系就极其鲜明地表现出来了。归根结底,每一种文学都是一个象征性体系,无论古代文学,还是当代文学,莫不如此;可是如果在新时代文学中这些体系的更替每隔几百年发生一次,那么在古希腊罗马文学中,这个体系在几百年时间内几乎一直没有发生变动。这个特点使它同古代世界其他一些文学很相像。

古希腊罗马文学的完整面貌和重新拟构乃是一个特殊的问题。古希腊罗马的文学数量庞大。流传至今的只是其中极小一部分。我们所知的那些作品完整或几乎完整的作家,比如柏拉图、维吉尔和贺拉斯等,只是寥寥数人,大多数作家只留下了他们所著作品中的一小部分:埃斯库罗斯共著有八十至九十部戏剧,却只保留下七部,索福克勒斯著有一百二十部戏剧,留下了七部,利维乌斯[1]则是一百四十二本书中留下了三十五本。最后,在我们所知的作家里有许多人现在只闻其名,或其作品仅留下少量断简残篇,这些人当中就有诸如阿尔基洛科斯、斯特西科罗斯、恩尼乌斯、瓦罗、科尔内利乌斯·加卢斯等最优秀的人物。在我们通过流传至今的作品而得以了解的每一个古希腊罗马作家的背后,都相应地会有我们所不知道的几十个同时代作家。由此可见,在这样的情况下,研究古希腊罗马文学是十分困难的。



遴选保留下来的古代文学文献在很大程度上是学校的事。初等学校和高等学校里阅读和学习的那些作家的作品都被收集起来并加以誊抄。其余

① 这里指李维乌斯·安得罗尼库斯。——译注

未被誊抄的作品都被遗忘，并由于古代主要书写材料纸莎草的易脆性而无可幸免地很快就湮灭了。将近古希腊罗马晚期，古希腊罗马早期的文献资料几乎全被遗忘了。我们现在掌握的所有古文献，主要都是在公元三至八世纪期间定型下来的。侥幸度过了这动乱几百年时间的那些材料，除了少数之外，都留存至今，它们完整保存的主要形式是自公元九世纪始的中世纪修道士们所作的抄本和再抄本；仅有少量手稿出自更早时期，即公元四世纪。还有很少一些残篇以它们在古希腊罗马时代被阅读时的原貌留存下来了，那是在埃及发掘古迹时找到的希腊文纸莎草残卷；其中篇幅最大的一件直到二十世纪五十年代才公布于世，内容是米南德的完整喜剧《恨世者》。至于那些完全没有保留下来的无数作品，判断它们的唯一材料则是有作品保留下来的那些作家们所作的评述、回忆、引用和转述（有时这种引用和转述相当长）。然而，根据这些材料有时常常能恢复那些已经佚失的作品和作家的文学面貌的主要特征。

决定古希腊罗马文学文献是否能够流传下来的主要天然因素如下。首先，公认伟大和经典的作品排挤了不太受敬重的作品；因而，有作品流传下来的，是欧里庇得斯而不是阿迦同，是维吉尔而不是科尔内利乌斯·加卢斯。其次，具有贵族意识形态的作品排挤了具有民主意识的作品，代表官方立场的作品排挤了代表在野立场的作品（假如有亲近的后裔为其平反昭雪则另当别论）；因此，希腊和罗马的民间歌舞剧没有保存下来，阿西尼乌斯·波利奥的《历史》没有留存下来，晚期哲学家的反基督教论著没有留存下来。其三，后来的作品很自然地会遮蔽早先的作品，因此，我们都知晓希腊化时期抒情诗人的许多小型诗作，而很少知道公元前七世纪至前五世纪抒情诗人的作品，我们知道平庸的西利乌斯和斯塔提乌斯的长诗，却不知道恩尼乌斯的史诗。只有古希腊罗马晚期的崇古风尚才部分冲淡了这一因素的作用，从而为我们挽救了卢克莱修和萨卢斯提乌斯[①]。其四，缩编和摘要改变了篇幅浩大的原著的内容，比如，庞倍·特罗古斯的巨著《历史》[②]之所以亡佚，只因为人们一直是通过查士丁的略写本来了解原著的。一般而言，可以带有许多保留地说古希腊罗马文学中的这个流传至今的部分，要么是其颠峰之作，要么是其集大成者和最终成果，而我们现在仍然不知道如何寻找和接近这些顶峰。这些作品对于欣赏古希腊罗马文学来说已经足够了，但对于研究这一文学而言，却远远不够。

材料的这种性质也决定了直至十九世纪中叶对古希腊罗马文学的基本

① 或译萨卢斯特、萨柳斯蒂，罗马政治家和历史学家，公元前86—前34/35年。——译注

② 即《腓力史》。——译注

态度。古希腊罗马文学要么是对希腊文化精神与新时代精神或任何其他精神作对比而进行抽象沉思的根据，要么是拘泥细节、罗列事实的调查的对象，在进行这样的调查时，保存下来的古文献按照时代或体裁来分类，它们像放在博物馆橱窗里那样一件接一件地被仔细审视，人们并不关心它们之间的内部联系。只有在最近一百年来，随着重构（当然在很大程度上是假设的）已佚古文献的语文学方法的发展，才有可能大致想象古希腊罗马文学材料的庞大数目以及其中所产生的各种复杂过程，也才有可能利用古希腊罗马文学所提供的这一用于揭示文学发展诸多内部规律的最宝贵的材料。

古希腊罗马文化以其人道主义内涵而使当代读者感觉亲近。当然也可以这样来谈论人类历史上的任何一种别的文化。但是这些话用于古希腊罗马文化上具有特别具体的含义。不过这里不是指任何一种人类文化中都包含的人道主义思想因素，而是指人道主义思想结构本身，它是在新时代欧洲继承欧洲古希腊罗马文化的基础上形成的。所有那些关于人的个性价值的观念，关于人的精神和肉体力量和谐发展的观念，关于个人自由与社会秩序合理统一的观念，关于决定自然界、个人和人类生活准则的普遍适用的规律的观念，都是在欧洲古希腊罗马时期确立的，并且反映在古希腊和罗马的哲学理论和文学实践中。正是在这里，在古希腊城邦制国家里，各种历史条件使人第一次认识到自己是“社会生物”，处于人类意识中心的是那个后来在欧洲整个人道主义传统发展中始终作为基础的个人同社会统一的问题。这个传统的共同性也决定了一个事实，即在古代世界的所有文化中，欧洲的古希腊罗马文化精神与我们的时代是多么的亲近。

•312

# 第一章　古代希腊文学

## 1. 古希腊文化的源头

希腊文学最早的书面文献是长诗《伊利亚特》[①]和《奥德赛》[②]，古希腊罗马时代的人们认为它们的作者是传奇性的说唱艺人荷马；可是毫无疑问，这两部作品是由一部某种版本的古希腊民间口头史诗作品，经过长期发展而获得的结果。就在这两部《荷马史诗》里已经有一些标志，表明在古希腊存在着其他民族中同样知名的口头文学创作的各种体裁。

---

① 或译《伊利昂纪》。——译注
② 或译《奥德修纪》。——译注

荷马史诗中的人物阿喀琉斯的盾牌上描绘着一幅和平生活的图景，我们在其中发现了对采摘葡萄的描写，人们在佛尔敏伽琴（一种类似里拉琴的弦乐器，见《伊利亚特》，第十八卷，第五六七行至五七二行）伴奏下大声唱歌，翩翩起舞。在阿里斯托芬的喜剧《和平》里有一首劳动歌谣的范本，农民们一边唱歌，一边用力推开深邃山洞口的石板。

有一首来自莱斯沃斯岛的真正的磨坊工人的歌谣（公元前六世纪）也保存下来了，其中提到莱斯沃斯岛的统治者皮塔克的名字：

> 磨子，磨子，磨细些！
> 要知那伟大的米基列那的统治者
> 皮塔克也磨过。

现实问题尤为踊跃地进入宴饮歌谣，被称为“斯科利奥”，由前来赴宴的客人轮流演唱。流传至今的阿提喀“宴饮歌”的范本里含有向神的呼吁，要求神保护雅典免受灾难，还有对萨拉米斯岛的英雄和守护者埃阿斯的赞颂，以及对公元前 514 年杀死雅典暴君希帕库斯的勇士哈莫狄奥斯和阿里斯托吉顿的回忆等。

谚语、俗语、训诫和格言经常采取诗歌形式，适应了日常生活的实际需要。与它们相近的还有随时讲述的散文体寓言（这些寓言的情节显示出与近东寓言的相似性，而近东寓言又起源于苏美尔文学）；后来的传统称半传奇性人物、奴隶出身的智者伊索（公元前六世纪）为“寓言之父”，但同时承认在他之前已经有了寓言。记录伊索寓言的工作始于公元前五世纪至前四世纪。有一些民间短篇小说被公元前五世纪中叶的希罗多德收入了他的《历史》，而诗体箴言和谚语则更早就已成为创作训诫性史诗的材料。

在希腊广泛流传着典礼歌谣，它们用于迎接春天和迎接收获的节庆，也用于年轻人受封战士等级或猎手等级，以及婚礼、葬礼等场合。这些歌谣的特点是由反映原始公社最古老的劳动分工的一组组确定的男女青年来演唱（试比较古代俄罗斯婚庆典礼，其中新郎的朋友们的合唱与“保卫”自己女友的姑娘们的合唱，你来我往，针锋相对）。比如，斯巴达人的三组合唱（老人、壮年男子、青年人）比赛的简短歌辞颇为有名；老人们回忆往昔的能力，中年人以当前的力量而自豪，青年人则允诺将来的力量更强大。在春季和秋季农活临近结束时，一群群年轻人围绕乡人的房屋行走，边走边唱，这些歌谣类似东欧的圣诞祝歌：演唱者会要求获得赏赐，如果得不到报酬，他们就威胁主人将受到惩罚。在丰收庆典会上，象征性地表演植物神的死亡和复活，演唱诙谐逗乐的戏谑歌，在婚礼上则演唱喜歌（或称婚礼歌），赞

美新郎和新娘，并祝愿他们子孙满堂。这些样式的民间礼仪歌后来由公元前七世纪至前六世纪时的希腊抒情诗人做了加工改造。演唱出殡哭丧歌（threnos[①]）需要特殊的技巧。在《伊利亚特》里（第二十四卷，第七一〇行至七七六行），详细地描绘了在阵亡的赫克托耳的遗体旁举行的那个仪式：专业“哭灵人”“开唱”哀歌，一群集合起来的女子随之响应，居丧的夫人、母亲、阵亡者的未婚妻们轮流加入她们的队伍。出殡泣别歌后来也被古典时期的文学所使用，并作为“哀歌”进入了悲剧。

与仪式民俗歌相近的是仪式颂歌，它由合唱队在宗教节庆会上演唱，以敬贺诸神。比如，“盼恩”（颂神歌）是献给阿波罗的，“狄菲拉姆波”（酒神歌）是献给狄奥尼索斯的，“帕尔费尼”（少女歌）是献给众女神的。这些体裁的每一种样式的歌谣，都在公元前七世纪至前五世纪期间得到了文学加工，改制成合唱抒情诗，很显然，其中占主要地位的是神话题材，内容是对该神本身或受其庇护的某位英雄的传奇性功绩的回顾。

英雄故事（壮士故事）含有更多的神话材料。我们又是从荷马史诗里了解到它们是如何创作和演唱的。我们在这里发现了对诗歌传统两个发展阶段的回顾。阿喀琉斯在闲暇时用往昔英雄荣耀的歌声来愉悦自己（《伊利亚特》，第九卷，第一八六行至一〇二行）；与此同时，史诗已经出现了掌握讲述英雄故事的专门技巧的“阿埃德”（专业说唱歌手）——淮阿克亚人国度里的德莫多克、奥德赛宫中的斐弥俄斯。专业说唱歌手能唱神的事迹，然而更常唱的是英雄的功勋，其中有些正是参加过不久前结束的特洛伊战争的勇士。同时，壮士故事也可以融合各种魔法故事元素和类型学上属于史诗更早变体中的典故，吸收民间创作小体裁（寓言、小劝喻故事、训言、谚语），这些小体裁与壮士故事继续并存，后来也获得了文学定型。在氏族制社会的最后几个世纪里，从丰富的神话情节中不断汲取养料的英雄史诗成为了主要体裁。

在希腊神话里，就像在其他任何神话体系里一样，以幻想的方式对早期氏族制简陋的生产关系和社会关系作出了反映。比如，掌握如何获得火和保持火的技巧，构成了普罗米修斯从天上盗火并把它送给人类的故事的基础。对于人类发展早期阶段来说，俄狄甫斯神话所刻画的从母系婚姻向宗法制家庭的过渡是非常重要的。因为在血缘关系按母亲传递的时代，当儿子不知情时杀死亲生父亲，人们不会认为其罪行比杀死一个偶然遇到的路人更严重。在珀尔修斯故事和奥德赛历险的故事里，很容易分辨出英雄魔

---

① 希腊哀歌的前身。——译注

法故事的母题，故事里的主人公与其说必须用力量，不如说必须用机巧去战胜各种可能出现的障碍，从而完成明显不怀好意者交给他并企图以此置他于死地的那些任务。珀尔修斯解救安德洛墨达的故事，如同奥德赛与珀涅罗珀的婚姻一样，都同样起源于相当古老的神奇求婚母题，即起源于“妻子婚礼上的丈夫”这一古代民间故事情节。

然而，如果说在壮士故事里起重要作用的是各种神异的物品（仙剑、隐身帽）、中邪的人和动物，还有数不清的善恶魔法师帮助主人公或在主人公面前设置种种障碍，那么，在古希腊诸多故事里，主人公往往必须同像他本人一样的人打交道，而他的保护者或仇敌也完全是像人那样的神，只是间或还使用一下魔法。在古希腊神话中，其发展的几个早期阶段（兽形阶段）仅仅保留下了个别遗迹，该神话的拟人观念组成了它的一个重要特点，这使希腊神话体系在起源和类型学上有别于与它相近的地中海其他古代民族的种种神话观念。除了古希腊神话的这个特征以外，古代希腊缺少宗教教条也为这些神话后来的艺术思维提供了极大的可能性；甚至在希腊的古典时期，仍然分散着许多独立国家，每一个国家都有自己的地方崇拜和最受尊崇的神灵，与这些神灵相关联的是各式各样、别国往往并不重复、也并非必须的故事。在整个古希腊罗马时期，希腊并不存在一套标准、规定必须一劳永逸地遵守它所给出的关于诸神的起源、谱系，乃至功能的概念。古希腊人按照自己的形象和与他类似的形象创造出来的神和英雄的体系，为对该体系的不同理解和用现实意识形态内容添加大量民间创作形象和情境留下了最广阔的空间。

314·

希腊神话还有一个特点，使它与其他民族的民间创作有了区别，指出这一特点是非常重要的。比如当魔法故事有意识回避指明自己描写的事件所发生的时间和地点时（“在非常遥远的邦土上，在极其遥远的国度里”），希腊神话相当准确地限定自己的主人公并把他们安排在某一年代序列中：忒修斯是阿提喀的文化英雄，他的活动与雅典密不可分，而与他类似的那个从大地上肃清野蛮妖魔的多利安英雄赫拉克勒斯，则与阿尔戈斯城有关系；阿特柔斯及其氏族居住在迈锡尼，他的儿子或孙子是特洛伊战争中希腊人的最高统帅阿伽门农及其弟弟、美女海伦的丈夫、斯巴达王墨涅拉俄斯；同样，特洛伊战争的参加者也自认是阿尔戈船远征英雄和《七将攻忒拜》里英雄们的后代；而与这个城市经常发生联系的是俄狄甫斯的故事。古典时期和晚期的希腊人对关于赫拉克勒斯、俄狄甫斯、墨涅拉俄斯的各种知识确信无疑，公元二世纪时，鲍萨尼阿斯在《希腊道里志》中已经讲到忒修斯、阿里阿德涅、俄瑞斯忒斯等作为主人公参与的一些事件，准确地指出了事件发生的地点，仿佛是在讲述完全真实的故事。

这种将人物定位的类似做法表明，在公元前2000年时希腊和爱琴海领域数目繁多的岛屿上已经产生出了古代文化，该文化现在以它的两个最大的中心克里特和迈锡尼来命名。一百多年前由德国考古爱好者海因里希·谢里曼首开其端，并一直延续至今的希腊各地的发掘工作，以及1953年由英国米歇尔·文特里斯破译的迈锡尼时期的字母，再加上其他历史证据，就有可能重建“史前”希腊环境的一般特点。



公元前2000年时在克里特岛上有一个富饶而强盛的国家，它拥有庞大的舰队，并因此能够与爱琴海群岛的诸多岛屿和大陆希腊的几个中心地区建立十分广泛的联系。大约在公元前十四世纪，克里特王国遭到严重灾难，而就在此时，大陆希腊的早期奴隶制国家开始繁荣。在这些国家中，位于伯罗奔尼撒地区东北角的迈锡尼发挥了极为重要的作用，公元前十六世纪至前十二世纪的整个希腊历史时期都以其名命之。迈锡尼文化的另一些最古老的中心是位于伯罗奔尼撒西北边疆地区的皮洛斯、中部希腊的阿提喀和维奥蒂亚、北面的塞萨利亚。假如希腊神话中最伟大的英雄们的活动和功绩恰与上述地点有关，那么这就意味着迈锡尼时期是产生古希腊英雄故事的主要内容的时期，因为已经发现宇宙神话或植物神话、传统民间创作情境，都依附于一些非常具体的地点，并被理解为传奇历史的一部分。在整个古希腊罗马文学中起了相当大作用的奥林匹斯山诸神，它们也形成于迈锡尼时期。尽管现代人有理由谈论近东对古希腊人宗教观念体系的影响，然而荷马史诗里最高神宙斯不得不压服其他桀骜不驯的神灵的不满情绪，这种状况无疑反映了迈锡尼王的统治处于骚动不安的半归顺的地方土皇帝的包围之中；战神雅典娜的崇高权威可能起源于迈锡尼时期对王族女庇护者的祭祀，而阿波罗和阿佛洛狄忒所表现出来的对特洛伊城守卫者的同情，可以看作是这些神祇起源于小亚细亚的理由。



祭司国王 克诺索斯宫殿彩色浮雕
约公元前1500年
克里特岛伊拉克利翁博物馆藏

但是，特洛伊战争本身是一系列长篇史诗的基础，它属于对许多历史事件的民间想象所作的神话性加工。

迈锡尼统治者奉行极具侵略性的

对外政策，并将其锋芒主要对准小亚细亚沿岸一方；包括公元前十四世纪至前十三世纪的一批埃及和赫梯文书证明了这一点，其中提到进攻小亚细亚的部落名称“阿哈伊瓦沙”（“阿希亚瓦”）和“达纳乌纳”，这正好符合荷马史诗中的希腊人名称——“亚该亚人”和“达那奥斯人”。另一方面，在通往连接地中海和黑海的海峡的途中占据要冲位置的那个小亚细亚地点，公元前4000年末已经建起了一个居民点，它一直存在到罗马时期。这个城市名叫特洛伊（又名伊利昂），考古学家从其历史上划分出一系列相互交替的连续堆积层。对于古希腊神话来说，特洛伊二层和特洛伊七层特别有意义：第二层公元前2200年毁于火灾，谢里曼已经在此找到了大量金器，他认为它们是普里阿摩斯王的财宝；第七层不那么富裕，是一千年后经战事破坏的结果。进攻方是亚该亚人（可能还与小亚细亚其他国家结盟行动），这次远征（或者是若干次短期征伐）以一场历经数年的大规模战争的印象留在后辈的记忆里，对特洛伊城远古富饶情状的回忆被拿来添加在正好遭到这次破坏的特洛伊城之上。但是迈锡尼诸国很快走向了衰败，其原因是敌人的入侵，迈锡尼几代君王建造的牢固城墙没能抵御敌方的进攻。可怕的来犯者的民族属性及其后来的命运，至今仍然是希腊早期历史上的一个谜。然而毫无疑问，他们极大地促进了希腊多利安人部落集团新的移民浪潮向巴尔干半岛南方的深入。

对南部希腊的侵略始于一批不知名的敌人，随后跟进的是多利安人，这些进攻没有从根本上触动位于塞萨利亚和阿提喀的几个迈锡尼文化中心，却迫使亚该亚人离开伯罗奔尼撒，到各个岛屿和小亚细亚沿岸去寻找避难地。他们给这里带来了关于对多利安人入侵下业已荒芜的迈锡尼强国从前“城墙坚不可摧堡垒”和“金碧辉煌的宫殿”的回忆。一代又一代，亚该亚人时代的神话化历史传了又传，并成为希腊史诗的基础；史诗最终成型不早于公元前八世纪，并在几个世纪的时间里以口头史诗传说的方式存在，而把迈锡尼时代，有时甚至把前迈锡尼时代认作自己的发源地。

多利安人的迁移和始于公元前1000年初的希腊向外开拓，完成了古希腊各部落的形成和移民过程，同时也形成了相应的不同方言，这些方言后来在区别文学体裁的时候起到了相当重要的作用。希腊东北部（塞萨利亚）、中部的维奥蒂亚，以及小亚细亚沿岸北部和毗邻的岛屿，包括莱斯沃斯岛，是伊奥利亚[①]部落的地盘；人们认为，英雄史诗最初的核心内容正是

① 在亚该亚人群体当中，伊奥利亚方言有时与阿卡迪亚-塞浦路斯方言结合在一起，并用荷马史诗中亚该亚人这个名称来表示或者未经多利安人迁移活动（塞萨利亚、阿卡迪亚）的触动、或者在其影响下转移到小亚细亚沿岸和更东方（塞普路斯群岛）的迈锡尼文化的代表者。

在这里诞生的，也正是在塞萨利亚，关于迈锡尼王及其强国的回忆与当地英雄阿喀琉斯的传说结合到了一起。在小亚细亚沿岸的大部分基克拉泽斯群岛上伊奥利亚人南面，居住着伊奥尼亚人；荷马史诗用伊奥尼亚方言写成（混有少量伊奥利亚方言）。伊奥尼亚方言还成为朗诵体裁抒情诗（哀歌、短长格诗体）的基础。阿提喀方言是伊奥尼亚方言的一种变体，是古代雅典和古典时期雅典戏剧和散文所使用的语言。在伯罗奔尼撒南面和东南面，在毗邻爱琴海水域的克里特岛和罗得岛上，在靠近小亚细亚沿岸地区，多利安人巩固着自己的据点；多利安方言成为合唱抒情诗用语的一个组成部分。古希腊的几个主要方言之间的差别没有大到会使操不同方言的人发生交际障碍，但毕竟给使用不同方言的作品带上了明显具有地方性的、非常确定的调子。 ·316

## 2. 荷马史诗

《伊利亚特》的内容在其最初几行诗里已经确定下来：

> 女神啊，请歌唱帕琉斯之子阿喀琉斯的愤怒吧，
> 这一愤怒是致命的，它给亚该亚人带来了无穷的灾难
> ……
> 从这一天起，人民的牧人阿特里代兄弟[①]
> 同高尚的英雄阿喀琉斯之间发生争执，燃起敌意。

故事从这里开始：在亚该亚人某次对特洛伊城堡的袭击过后，阿伽门农获得了战利品——阿波罗神庙祭司克律塞斯的女儿。克律塞斯携带大量赎金来到希腊人军中，声泪俱下地请求阿伽门农归还他的女儿，却遭到侮辱性的拒绝；于是他恳求阿波罗神为他向希腊人报仇。阿波罗接受了自己祭司的请求，在亚该亚人的军队里播下瘟疫，病魔肆虐了九天。到第十天，阿喀琉斯召集民众大会，以便决定是否继续把大军驻留在特洛伊城下。与会者向预言家卡尔卡斯询问神愤怒的原因，他透露说，阿波罗惩罚亚该亚人是因为他们羞辱了克律塞斯，阿波罗要求把被俘的女儿还给她的父亲。阿伽门农当然不敢违背阿波罗神的意志，但要求用别的战利品来代替克律塞斯的女儿克律塞伊斯。在遭到阿喀琉斯的反对之后，阿伽门农怒气冲冲

① 指阿特柔斯的儿子阿伽门农和墨涅拉俄斯，此处代表国王阿伽门农。——译注

地威胁要从他那里带走美貌毫不逊色的另一个女俘布里塞伊斯。两人之间爆发了激烈的争吵，几近动武，多亏雅典娜女神从中调停，总算没有发生火并。阿喀琉斯手持武器，却没能保护住自己的战利品布里塞伊斯，由于阿伽门农对自己的侮辱，他极为愤怒，拒绝继续参战，而此时亚该亚人的处境还没有十分困难，他们就用大量礼物来补偿对他的精神伤害，也不再召唤他投入战斗（第一卷）。

阿喀琉斯主动退出战场，让另一些亚该亚领袖有了展现英雄本色的机会；但无论是墨涅拉俄斯与帕里斯的决斗（第三卷），还是狄奥得斯和其他希腊英雄的功劳（第四卷至第六卷），也无论是埃阿斯同特洛伊首领赫克托耳的单打独斗（第七卷），或者甚至是诸神的从中干预，都没能阻止住特洛伊人日益临近的危险紧急的攻势，因为宙斯应阿喀琉斯的母亲忒提斯神的请求，亲自出手帮助了特洛伊人（第八卷）。只有赫克托耳与安德洛玛刻的著名相会才稍稍打断了一下频繁的战争场面；赫克托耳抽身战场，回到城里，为的是安排完成向雅典娜女神的祈祷和献祭，他留在这里的时间不长，与妻子和抱在怀里最小的儿子见了面；这注定要成为两人生命中最后一次夫妻相见（第六卷）。

与此同时，亚该亚人的领袖们历经重重困难，要使阿伽门农相信必须派使者去找阿喀琉斯，向他提出和解的建议；给他带去了最丰富的赔偿礼物，并答应将布里塞伊斯还给他，还外加七个能干的女奴，然而这些条件都没能缓和生性倔强的阿喀琉斯的心中怒气（第九卷）。诚然，在重新开战中，亚该亚人打胜了几场局部战斗（第十一卷），可接下来他们的处境就变得越来越危急（第十二卷至第十三卷）。最高女神赫拉因为同情希腊人，不得不采取极端手段，她诱惑了宙斯神，而当这个雷神躺在她怀里安然入睡的时候，埃阿斯击伤了赫克托耳并使他退出战斗（第十四卷）。特洛伊人失去了首领，开始溃逃。而宙斯醒来之后，与特洛伊人作对的诸神的诡计也不得不就此收场。阿波罗奇迹般地治愈了赫克托耳的创伤，赫克托耳逼近亚该亚人的战船，甚至烧毁了其中一艘（第十五卷）。尽管希腊人的情况开始变得几乎令人绝望，可是阿喀琉斯的愤怒仍然没有平息。他只同意让自己最亲密的朋友特帕洛克罗斯参加战斗，他给帕特洛克罗斯的指示仅仅是把特洛伊人赶下战船，而不是夺取特洛伊城。帕特洛克罗斯为了威吓敌人，穿上了阿喀琉斯的盔甲，成功地完成了前一个任务，可是胜利冲昏了头脑，他向特洛伊人发起了冲击，却死于重新受到阿波罗神帮助的赫克托耳之手（第十六卷）。双方围绕战死者的遗体展开了残酷的厮杀，亚该亚人费了九牛二虎之力才保住了帕特洛克罗斯的遗体（第十七卷）。

317 ·

朋友的阵亡激起了阿喀琉斯复仇的渴望，由此他对阿伽门农的怀恨暂

时退到了次要位置。诚然,阿伽门农为了遵守荣誉法则,把原先答应的所有礼物都给了阿喀琉斯,但阿喀琉斯却并不急于投入战斗(第十九卷)。由于赫克托耳已经成功地从帕特洛克罗斯身上摘下了阿喀琉斯的盾牌和盔甲,赫淮斯托斯神就应忒提斯之请,为阿喀琉斯制造出精美非凡的新武器(第十八卷)。阿喀琉斯抱着为帕特洛克罗斯复仇的强烈愿望,在特洛伊平原垒起被他打死的敌人的尸体,并用它们填塞斯卡曼德尔(克珊托斯)河。河神非常愤怒,企图用滚滚波涛淹死阿喀琉斯,可是赫淮斯托斯用吞食一切的烈火来回击,河水因此沸腾起来(第二十卷至第二十一卷)。最后,幸存的特洛伊人都躲到城墙后面,只剩下赫克托耳还站在田野里,等待着与阿喀琉斯的必不可免的相遇,并死于其手。狂暴复仇的阿喀琉斯像从前一样愤怒,他把赫克托耳的尸体系在自己的大马车后,放在地上拖曳;赫克托耳的年迈双亲普里阿摩斯和赫卡柏悲伤落泪,从特洛伊城墙上目睹儿子的尸体受辱的情景,不禁失声恸哭,死者的妻子安得洛玛刻也悲哀地哭泣起来。就在这一刹那,普里阿摩斯为了赎回赫克托耳的遗体,亲自带领大批珍宝来到阿喀琉斯的营地(第二十二卷)。这个计划并没有立刻成为现实,因为史诗歌手必须开始详细描写帕特洛克罗斯的葬礼和为其举行的荐亡纪念表演(第二十三卷)。接下来,受到神灵帮助的普里阿摩斯顺利到达了阿喀琉斯的帐篷,阿喀琉斯被老人悲痛的神情所触动,意识到了他所遭遇的不幸,同时也想到自己年迈的父亲没有机会等到儿子从特洛伊城归来,于是便把赫克托耳的遗体交还给普里阿摩斯。长诗以描写为这位阵亡者出殡唱哀歌及其下葬仪式而告结束(第二十四卷)。



乐师 皮洛斯岛宫殿壁画残部
公元前十三世纪

与《伊利亚特》不同的是另一首以特洛伊战争的一段情节为主干的长诗《奥德赛》,其中写到足智多谋的奥德赛命中注定要在特洛伊城攻破以后的各种历险,和最终如何返回伊塔刻岛。与此同时,长诗的情节并不直接按年代顺序展开,而是包含了不少插曲和追溯的内容。

比如,长诗一开始就告诉听众,众神决定让奥德赛能够回到自己的祖

国，赫耳墨斯必须将该消息通知美丽的女神卡吕普索，而此前卡吕普索已经将奥德赛扣留在自己的仙岛上长达七年了。可是，直到第五卷开始，赫耳墨斯才动身到卡吕普索那里去；在前面的四卷里情节都集中围绕主人公奥德赛的小儿子忒勒玛科斯，并首次转向伊塔刻岛。在这个岛上，名门望族的年轻人都坚信奥德赛早已身亡，遂纷纷前来向奥德赛那忠心耿耿的妻子珀涅罗珀求婚，这使珀涅罗珀不胜其烦。由于珀涅罗珀不断推脱，不肯再婚，求婚的男子就整天待在奥德赛的宫宅里饮酒作乐，大肆挥霍他的财产，而忒勒玛科斯又无法制止他们的胡作非为。在雅典娜的提议下，伊塔刻岛上出现了一个貌似异邦国王的年轻人，他到皮洛斯岛和斯巴达去，寻318・找奥德赛从前的战友涅斯托耳和墨涅拉俄斯，想从他们那里打听到一些关于自己父亲奥德赛的消息。尽管忒勒玛科斯没能获得任何确切有用的消息，但是他仍然对奥德赛能够归来抱着牢固的信念，但此时那些求婚者在忒勒玛科斯回家的路上设下了埋伏。

长诗作者直到此时才重新回过头来讲述奥德赛的命运：他成了美貌女神卡吕普索的俘虏。卡吕普索从诸神那里得到放走奥德赛的命令之后，就帮他造了一只木筏，并为他作好了上路的准备。平安航行到第十八天，奥德赛已经望见了前面的陆地，正在此时，他被从前的敌人海神波塞冬发现了，波塞冬于是在海上兴起狂风巨浪。奥德赛在波涛滚滚的海面上漂泊了两天两夜；幸亏海中女神琉科忒亚出手相援，始终不渝的保护神雅典娜也给予帮助，这才救了奥德赛的性命；波浪把他冲向一个陌生国度的陡峭岸边，奥德赛发现了一条可以躲避风浪的河口，便从那里逃到了陆地（第五卷）。

为奥德赛提供安身之处的陆地，原来是斯刻里亚岛，上面居住着富足而幸福的淮阿喀亚人。雅典娜惦记着自己宠爱的人，她鼓动当地国王阿尔喀诺俄斯的女儿瑙西卡和女伴一起到河边去洗衣服。姑娘们的歌声唤醒了在灌木丛里熟睡的奥德赛；瑙西卡吩咐给他穿上衣裳，给他吃的和喝的，然后向他解释，准备怎样把他带到城里阿尔喀诺俄斯的宫殿去（第六卷）。奥德赛受到淮阿喀亚人和蔼亲切的招待，他们答应送他回家，他在他们那里享用了丰盛的酒宴，得到了休息。在盛宴上，歌手德莫多克以自己的技艺慰藉宾客；他应客人之请，歌唱了特洛伊木马，歌唱了攻占特洛伊城和奥德赛的功劳；国王阿尔喀诺俄斯察觉到异乡来客的泪水从眼眶里滚落下来，便让得莫多克停止歌唱，并请求来宾向淮阿喀亚人透露自己的身份，讲述自己的历险经过（第七卷至第八卷）。

奥德赛的长篇故事从攻占特洛伊后他不得不经历的流浪生活和种种事变开始。奥德赛与几个同伴进入吃人的独眼巨人波吕斐摩斯的山洞；他们

只好弄瞎巨人的眼睛，才从那里逃生出来。恼怒的巨人呼唤自己的父亲波塞冬向为首的奥德塞复仇，于是波塞冬就一直追逐着奥德塞，直到他靠近淮阿喀亚人的国家为止（第九卷）。之前的逃亡途中，奥德赛的船队又碰到另一个吃人巨人部落莱斯特律戈涅斯人，结果其他船上所有的人都死了，只剩下奥德赛所坐的那艘船幸免于难。死里逃生的奥德赛及其同伴在女巫喀耳刻那里待了整整一年，后来在赫耳墨斯神的帮助下才逃离了她的阴险迫害（第十卷）。奥德赛重新准备上路回国，他必须先到冥界去，并从预言家特瑞西阿斯的阴魂那里打听到自己未来的命运（第十一卷）。他成功地从阴险的诱惑妖女塞壬的死亡岛上逃脱出来，又驾船在六头怪斯库拉和卡律布狄斯的凶暴旋涡之间通过，后来到达了赫利俄斯放牧神牛的特里那喀亚岛。在岛上，他向同伴们通报了一个预言，其中说到只要他们不去触犯赫利俄斯的牛群，就能安全返回故土；而如果他们竟敢杀死并食用这些牛，他们全都会死，回不到祖国。可是，奥德赛的事先警告只有在船上食物储备尚够应付时才有效力。当这些人面临饥饿威胁时，就趁他不在的机会，杀死了赫利俄斯的许多神牛，并用它们摆了一场万万不可的宴席。就因为这一点，当他们刚刚向海上重新出发上路时，宙斯掀起了狂风巨浪，袭击他们的船只，这一次只有奥德赛一人逃离险境，得以生还。他在浪涛中漂流了九天，才到达女神卡吕普索的岛屿（第十二卷）。于是，奥德赛的故事回到了作者在第五卷里开始讲述的地方。

长诗第二部分没有打乱叙述的顺序。淮阿喀亚人的神奇船只把熟睡的奥德赛送到了伊塔刻岛。雅典娜就在那岛上，并预先警告他家里有危险在威胁着他（第十三卷）。雅典娜把他变成一个乞丐，他首先去找了自己原来的牧猪人，老迈的欧迈俄斯；很快他就向从皮洛斯岛归来的忒勒玛科斯亮明了自己的真实身份，而此前，忒勒玛科斯也已经在雅典娜带领下顺利通过了那些求婚者设下的埋伏；奥德赛决定必须住进自己的宫中，以便消灭那些求婚者（第十四卷至第十六卷）。奥德赛被迫在自己家里亲眼目睹那些年轻的求婚者的嚣张狂妄，忍受他们对自己的蛮横无礼的嘲笑侮辱；他也看见珀涅罗珀独自默默怀念着丈夫，便编造了一些故事，使她相信丈夫很快就会回来。珀涅罗珀对这位陌生过客没起疑心，她吩咐老保姆欧律克勒亚安置他到宫里去就寝，并在临睡前为他洗脚。欧律克勒亚按照王后的吩咐做了，通过来宾脚上的旧伤疤认出了他就是奥德赛，奥德赛要求她保守秘密，因为过早暴露真身将会妨碍他惩罚那些求婚者。（第十七卷至第十九卷）。

第二天，珀涅罗珀在雅典娜的提示下为求婚者安排了一场比赛，要用奥德赛留下的一张弓射箭，然而，甚至没有一个人能够把弓拉开。此时，奥德


身穿铠甲的阿喀琉斯 阿提喀人像彩绘双耳瓶残部 约公元前440年 梵蒂冈博物馆藏

赛得到忒勒玛科斯的允许，拿起弓，用箭一一射向求婚者，把他们都杀死了。在忒勒玛科斯、两个忠实的奴仆以及女神雅典娜的帮助下，奥德赛消灭了所有企图与珀涅罗珀结婚的人（第二十一卷至第二十二卷）。然而，他的经历并不到此为止。在令人感动地与妻子和年迈的父亲拉厄耳忒斯相会（雅典娜没有忘记让他重新恢复原来外表和魁伟容貌）之后，奥德赛不得不投入同死去的求婚者的亲属之间的战斗；再次依靠雅典娜的干预，才结束了内讧并在伊塔刻岛上实现了和平（第二十三卷至第二十四卷）。

发达的希腊史诗的一个特点是与以往遥远年代发生的某件历史事变的相关性，作者将史诗定型为一个完整艺术品时的各种社会关系会与这一历史事件形成联想关系。对于《荷马史诗》而言，这样的历史基础就是特洛伊战争，对迈锡尼时代的回忆在战时及平时生活的无数细节里反映出来。比如，对主人公手中的青铜武器、艺术性家具、器皿和马具的描绘，就像对军事马车的使用本身一样，都可属此列。在希腊领袖当中，阿伽门农的优势地位使人想起迈锡尼时代及其相对集中的权力，而在已经提到的一百六十四个地名的船只清单里，几乎十分之九与迈锡尼时代的希腊城名和居民点名称之间有对应关系。在《荷马史诗》和近东民间创作中，还有许多相似的内容把人带到公元前2000年。比如，阿喀琉斯与帕特洛克罗斯之间的关系有点像阿卡德（巴比伦）故事中的结拜兄弟吉尔伽美什与恩启杜之间的友情，而在古埃及故事《船难受害者》中也有奥德赛漂泊故事的原型。

此外，在对古代故事进行加工的过程中，也分明可见消除壮士史诗早期阶段固有的各种神奇特点的努力，这种史诗的典型标志这样的，比如主人公的奇异出身和婴儿时就表现出非同寻常力量的同样奇异的童年，以及他那魔法般的不败金身和来自神异动物，尤其是神马的帮助，在《荷马史诗》里几乎完全没有了。从对主人公服饰和发式的描写，对他所佩带武器个别细部的描写，以及从焚烧尸体的习俗和其他许多详情细节上看，这些都不是迈锡尼文化所具有，而是公元前八世纪的伊奥尼亚，即特洛伊战争过后

四百五十年左右的时代特有的。更主要的是，两部长诗所包含的关于社会经济性质的大量内容，首先体现在宗族贵族占优势地位和贵族上层分子的分化上，这些都属于这个时代。贵族领袖们拥有最肥沃的面积最大的田产，无数的牛羊和精选的牧场；在瓜分战利品时，他们获得最好和最大的份额。荷马笔下首领们的众所周知的独立精神也引人注目，而这与迈锡尼时代的社会关系并不相应。

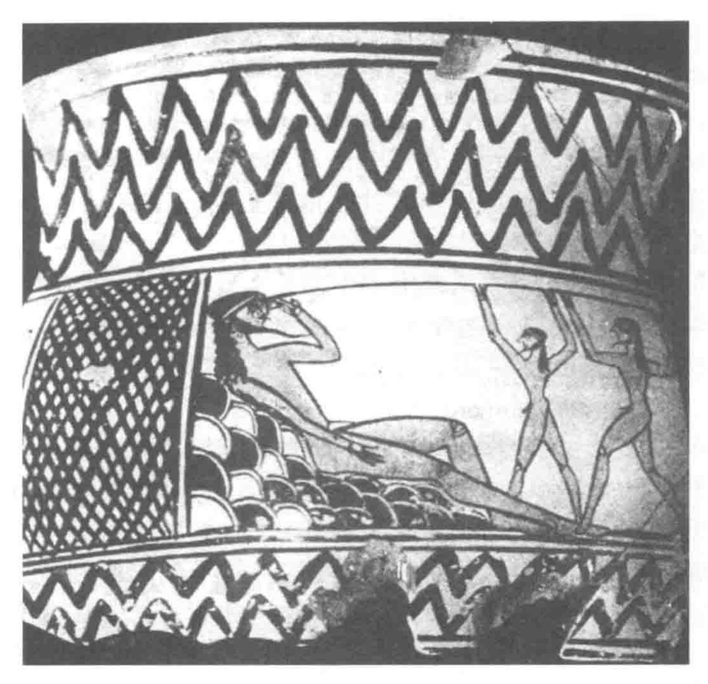
·320

因为著名首领（国王）在两部史诗中都是主要剧中人和“英雄”时代思想特点的主体，因而在西方文艺学里普遍流行着一种观点，认为荷马的世界观是“贵族性”，而且有不少研究者把荷马史诗定性为“宫廷的”、“供娱乐的”诗歌。

毫无疑问，类似的观点大错特错。英雄史诗萌芽于原始公社制时期并最终形成于它开始崩溃之时。在这样的情况下，部落首领之所以起主要作用是因为氏族公社把他们看作自己的保护者，他们的力量和勇气应当在其他邻近部落中是鹤立鸡群的，并因此能够保卫整个部落的利益。我们应该指出，荷马笔下那些首领本身都认定他们受到的荣誉在责成他们站到战争的第一线，并承担起打击敌人的主要任务。对于具有几百年传统的史诗来说，赋予部落首领——遥远往昔壮士故事的主人公——以理想的性格，尤为自然。

这些理想性格中除了豪勇精神和力大无比之外，还有敏锐的个人尊严感和英雄名誉感，因为首领的荣誉是流播于整个部落的。因此，无论是落入敌人包围之中的奥德赛，还是与赫克托耳发生遭遇战的狄俄墨得斯，或者是竭尽全力击退特洛伊人强攻的埃阿斯，都没有想到退却，因为这样的行为将会令他们自己、他们的氏族蒙羞，并永远剥夺他们的良好声誉。对于荷马的英雄们来说，关心身后的荣誉，决不是无谓的空话。

所以，阿喀琉斯拍案而起、拒绝加入战斗，这完全符合英雄的道德感；由于阿伽门农的行为侮辱了堂堂大英雄的人格，他只好采用一切手段为自己恢复声誉。与此同时，阿喀琉斯愤怒的原因根本不在于被夺走的是布里塞伊斯这个人，假如阿伽门农从他那里夺去本来属于他的战利品中的某件宝物，他的反应也不会有所两样，因为这些东西都象征着他的功绩，而剥夺其中任何一件都是对他荣誉的伤害。因此亚该亚人当中的任何人都不会想到去责备阿喀琉斯背叛全体希腊人的利益和临阵脱逃的行为；要知道叛徒或临阵脱逃者从来都不是也不可能是民族史诗中的英雄，而爱国心这个概念本身在捍卫本部落利益的氏族制晚期是受到限制的。当然另一方面，在这个时期国家意识已经初步萌芽，创作了赫克托耳这一鲜明形象的《伊利亚特》的作者对此并非视而不见。



被奥德赛及其同伙弄瞎眼睛的波吕斐摩斯 希腊酒瓶残片 公元前七世纪 阿尔戈斯博物馆藏

像其他史诗首领一样，赫克托耳也忠于英雄荣誉的规范，不允许自己有回避与阿喀琉斯决斗的想法；但是与亚该亚人的英雄不同的是，他领导了为自己祖国而战的斗争，保卫特洛伊妇女和孩子免遭"厄运"。在战斗中，赫克托耳的行为在很多时候不像一个力图占有各种珍贵战利品的部落首领，而像怀着拯救祖国并大获全胜的崇高目标的国民义勇队长官。意识到特洛伊不可必免地要陷落，并准备保卫它直到生命最后一刻的决心，赋予赫克托耳这一人物以真正悲剧性的伟大光彩。

"英雄"伦理衰亡的征兆更清晰地从《奥德赛》里透露出来。尽管这里的主人公也属于亚该亚贵族高层，但其特点是在多年考验当中显示出来的百折不挠的力量和机巧，对于奥德赛来说，时时保持警惕、沉默寡言，以及阿喀琉斯或赫克托耳不可能具有的坦然佯装，这些都是比直来直去的勇猛和毁灭一切的大无畏精神宝贵得多的特性。长诗以否定的态度形容了那些在奥德赛家里无耻地大肆破坏、向珀涅罗珀求婚的"高贵的"人们；忒勒玛科斯试图借人民会议之力制止他们，但没有成功。这些厚颜无耻的贵族青年的长期胡作非为表明了氏族制度早已瓦解得非常彻底了。《奥德赛》比《伊利亚特》更多地讲述到奴隶劳动，尽管从总体上看奴隶身份还仅具有宗法制性质并局限于家庭服役方面。

在两部长诗里，作者都将同样重要的“神的”意义汇入主人公活动的客观社会环境里。那些正在引发人的完全自然的动机和独立行为后果的事件，被理解为是命中注定或由众神，主要是宙斯所预先确定或预先知道的。比如《伊利亚特》一开头，阿喀琉斯与阿伽门农发生争执而使亚该亚人遭受重大损失这一事件就出于宙斯的意志。特洛伊人后来之所以能够顺利进攻（第十一卷至第十五卷）不仅是阿喀琉斯缺阵的结果，而且也是出于宙斯的意愿。赫克托耳在与阿喀琉斯单独决斗中之所以失败，既由于是同亚该亚人的最强大英雄作战，又因为宙斯在他俩决斗之前就已从自己的秤盘上量出了他们的命运走向——赫克托耳的命运之盘往下沉（“滑向哈得斯[①]”），而这表明他的命运已经决定了（《伊利亚特》，第二十二卷。第二〇九行至二一三行）。



从类似的故事（它们的数目还可以增加）里人们有时能够得出结论，认为史诗主人公都“受制于”异己的、他们并不熟悉的力量，即命运或神的意志。同时，荷马笔下的人物绝对没有感觉到命运是与他本人敌视和对立的某种东西：“摩伊拉”这个概念（我们译为“命运”）恰好表示在世的每个人所摊到的那一个“份额”：他来到这个世上和他不得不或迟或早离开这个世界。与此同时，意识到死亡不可避免并没有使荷马笔下的英雄们变得无所作为；相反，他们的行为特点非常积极活跃、十分生气勃勃，这使他们的形象如此动人心弦。至于史诗中关于命运和神祇的观念，则与氏族制社会关系水平相适应，在当时，人通过与围绕着他的大自然和在其中活动的自然力量的密不可分的统一而领悟自身。

更重要的是必须强调另一点：荷马的世界观还完全不认为神是具有审判并惩罚犯下反道德罪行的人的一种至高无上的力量。荷马的神祇之不同于人，仅仅在于他们永生并具有非凡的身体能力，他们在彼此之间的关系以及与人的关系方面绝不遵从公正的要求，而仅仅遵从自己的好恶。凡人夸口吹牛和桀骜不驯引起神的愤怒，是危险的，但这是由冷漠无情的命运预先决定了的，而与人的行为本身无关。只有在更晚时候创作的《奥德赛》里，才出现了宗教伦理思想的萌芽：神虽然同样不直接干预奥德赛的同伴们的命运，也不直接干预那些向珀涅罗珀求婚的人的命运，但还是预先警告他们应该放弃可耻的、不诚实的行为，而长诗认为求婚者最后遭到灭亡多多少少是出于神对他们的惩罚，因为他们破坏了殷勤待客的古代规矩并且侮辱了奥德赛家的灶神。

---

① 冥王。——译注

社会关系的相对不发达还产生了神干预主人公行为的另一种形式，即借神的帮助来解释人的内心状况。比如在《伊利亚特》第一卷的一个著名场景里，阿喀琉斯被阿伽门农的攻击激怒了，他拔出宝剑准备扑向阿伽门农，突然，雅典娜从奥林匹斯山下来，只有阿喀琉斯的人能够看见这一情景，她抓住他的鬈发往后拉，并向他传达了众神的愿望：他可以随自己的便与阿伽门农争执，但同情这两位亚该亚人的英雄的众神不愿看到他们决斗。不难理解没有雅典娜的干预时这段情节的意义，那时，盛怒的阿喀琉斯随即会看到自己的行为将带来的后果，于是他强压心头怒火，收回利剑，插入剑鞘。然而，史诗作者还不懂得怎样表现诸如愤激与理智之间的斗争这样复杂的心理行为；史诗中甚至还没有将个体（“人”[①]）的心理特性和各种表现的总和作为统一整体来加以表达的概念。而且，心理特性经常被解释为某种与人分开的独立的东西，它往往独立存在于人身内，因此对于外来力量，包括神的力量的影响，是开放的，神能够把勇敢、刚毅、愿望等“放进”人的“灵魂”，但能够“损害”、“破坏”、“剥夺”人的理智。于是，神对人的影响不是别的，恰恰就是自外面向主人公内心状态的一种传达。荷马没有将愤激当作心理活动来描写，他力图将其解释为外来的、往往是神的干预。

322・

史诗作者艺术思维的这个特征是与传达人的心理状态时以外部征候为主这一点有关系的。荷马笔下的主人公们在忐忑不安或恐惧时，两腿哆嗦、发软，牙齿打战，说话中断，头发如橡树般笔直挺立，脸色发白等。荷马在描写情感的外部表现时的精细洞察力使读者容易感知他对主人公的评述。史诗的各种可能的艺术性在历史上具有类似的局限，这一点完全得到了解释。尽管在氏族制晚期，个人已经开始从原始条件中分化出来，但其独立性尚未达到人的内心世界可以代表具有审美意识的独立趣味的水平。然而，这一特点是古希腊人史诗崇高而独特的艺术价值的源泉。

马克思写道：“他们的艺术对我们所产生的魅力，同它在其中生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾。它倒是那个社会阶段的结果，并且是同它在其中产生并且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永远不能复返这一点分不开的。”[②]尽管个人仍属于氏族群体，但已经意识到个体具有各种可能性，这成为史诗中那些天性完整和生活态度明朗、但又不乏个性特点的优秀人物形象的基础。所有的首领都有责任感、勇敢、无畏无惧，但阿喀琉斯尤其具有热烈的气质、不屈不挠的正直和诚实；埃阿斯则具有战士的坚忍不拔、沉默寡言和做事牢靠；阿伽门农有虚荣的自傲心；奥德赛是决心

---

① 这里的“人”在文字含义里兼有“灵魂”之意。——译注

② 《〈政治经济学批判〉序》。——译注

坚定、不慌不忙、谨慎小心和足智多谋。荷马写了两个老人，都是拥有许多氏族的族长，他以真挚的同情心描写了特洛伊王普里阿摩斯的痛苦命运，而在描写阿来奥斯人的辩才涅斯托耳时，略带嘲讽地表现了他的冗长说教和策议。在荷马长诗里，读者还见到一系列女子的形象，其中有深挚钟情于赫克托耳，并悲哀地预见到自己痛苦命运的安德洛玛刻；有失去了一个又一个儿子的不幸的赫卡柏；有始终真诚地等待着早已音信全无的丈夫的珀涅罗珀和暗恋着奥德赛的年轻公主瑙西卡。虽然这些人物都有其传统的民间创作原型，每一个人都有自己的特殊命运，而且还有特定的精神品质，但即便是荷马也没有去寻找这些角色的个人心理特点，并进而去寻找他们的外部征候（所有的主人公在战斗时或精神力量高度紧张时都像神，所有的姑娘和年轻妇女在这种时刻都像女神）。

在随后的时期中，希腊文学掌握了在悲剧性激情的动态过程中描写人的技术，也学会了高度关注他们的内心世界，与此同时，希腊文学也失去了组成《荷马史诗》永恒价值并在很大程度上能够解释其全人类意义的那种真率性和完整性。

《伊利亚特》和《奥德赛》的艺术特点是由一系列方法结合而创造出来的，这些方法在口传英雄史诗里是很典型的，并在整体运用时组成了荷马长诗特有的史诗风格。

史诗故事最典型的特点是叙述详尽和从容不迫。正如歌德当时在致席勒的一封信里指出："史诗作品的基本特性在于，它的情节经常时而向前发展，时而又向后回复……"几乎处处可以遇到这样的例子。阿伽门农在做了一个不足为凭的梦之后，决意要考验一下自己的军队，他召开了人民会议，在会上他手握国王的权杖第一个发言；而诗人认为，在叙述国王讲话之前，有必要先向听众介绍一下是谁做的这根权杖，它又是怎么落到阿伽门农手里的（《伊利亚特》，第二卷，第一〇二行至第一〇八行）。史诗中使用延缓法的更显著的一个例子在《奥德赛》的第十九卷中。欧律克勒亚在给奥德赛洗脚时，从客人的膝盖上的伤疤得知这位貌似乞丐的先生的底细。现代的读者是会在这里等来老保姆吐露胸中奔涌的感情的，可是在这部长诗里却展开了关于伤疤是怎样形成的详细故事。原来，奥德赛年轻时曾到舅舅那里去作客，在与亲戚们一起打猎时被野猪的獠牙扎伤了膝盖。作者还不忘告诉听众，奥德赛是带着礼物回家的。直到用七十行诗句细细讲述了这段情节以后，诗人才回过头来重新提起欧律克勒亚这边的情况：

老保姆认出这个疤痕，双手抚摩着
这只脚；惊讶得缩手；脚跟

落向水盆；碰得铜盆发出响声，
满盆的水激烈晃荡，泼到了
地板上。老人禁不住悲喜交加。
——第十九卷，第467—471行

323· 需要补充说明的是，关于伤疤的整段故事是用史诗中广泛运用的"框架结构"的专门方法固定成型的。这段插曲的开头和结尾采用了大致相同的语句，这样就突出了对说书人而言具有独立趣味的这段叙事片段的独特性。有时候，类似的插曲会发展壮大成整整一连串独立的场面。比如，只有为阿喀琉斯制造新铠甲这一事实才与《伊利亚特》的情节有直接关系，于是史诗作者就怀着喜爱之情详细描写了赫淮斯托斯的作坊、他与忒提斯的谈话，还描绘了那块盾牌，上面表现了天上的星宿和清洗大地的海洋、战争和法庭、结婚和收割、耕田和采集葡萄等。

对主人公所佩带武器、准备食物、装配船只等所作的不厌其烦和类似的描写，也属于史诗的延缓技法。与此同时，如果说帕里斯是在相对平静的停战情况下做着与墨涅拉俄斯决斗的准备(《伊利亚特》，第三卷，第三二八行至第三三八行)，那么帕特洛克罗斯的武器就是在万分危急的时刻准备的，那时候特洛伊人已经放火烧毁了亚该亚人的一艘战船，而阿喀琉斯又催促自己的朋友赶快上阵；但是这不仅没有妨碍诗人几乎句句重复传统上对主人公武器的描写过程，而且还提起阿喀琉斯那根长矛的历史，由于其非常沉重，以至于帕特洛克罗斯根本拿不起来(第十六卷，第一三〇行至第一五四行)。

应当把旨在向听众再次提起某个确定情境时使用的重复手段，与例行使用相同套语、诗句和整段情节的做法区别开来。比如，奥德赛在阿喀琉斯面前将阿伽门农的和解建议重复一遍(第九卷，第一二二行至第一五七行，并与第二六四行至第二九九行作比较)；帕特洛克罗斯在请战时几乎使用了与涅斯托耳向他提议的同样的话(第十一卷，第七九三行至第八〇二行，并与第十六卷第三十六行至第四十五行作比较)。据统计，在这两部长诗里重复之处总共有九二五三行，即全部篇幅的三分之一。

惯用的形容词具有传统性，它们或者用于整群人，或者用于某些神和英雄。比如，所有的领袖都是"神圣的"、"神所抚养的"，亚该亚人都是"卓越的"，特洛伊女人都是"裙裾曳地"；宙斯是"雷电之神"、"行云之神"；阿波罗是"银弓之神"、"射王"；阿伽门农是"民众的牧人"、"男子的首领"；阿喀琉斯是"捷足如飞"；奥德赛是"足智多谋"。对大海的形容词尤为多种多样：(根据白昼和黑夜不同时段，海洋的颜色)分为深蓝色、黑色、深红色，以及

广阔、无垠、喧嚣、盛产鱼儿、富含铜器(海面上有许多载满携带青铜武器的战士的船只)等。两部长诗总共使用了四十六种描写海洋的形容词。许多形容词紧密附着于某个对象并与该对象周围的环境无关。比如当阿喀琉斯在战场上东奔西突厮杀时,称他为“捷足的”本无可非议;而在《伊利亚特》第一卷里他出席民众会议,登台讲话时,竟也给他贴上“捷足的”这个形容词。事实上,在《伊利亚特》里,固定的形容词几乎从来不与已经确定的角色特点相矛盾。在《奥德赛》里情况就不同了,形容词经常保持着传统用法,而并不顾及它们是否会与人物的真正本性相矛盾。比如那些向珀涅罗珀求婚者,尽管他们胡作非为,却还是称他们“坚毅”、“勇敢”。埃癸斯托斯与阿伽门农之妻私通,并在阿伽门农回来时杀害了他,却仍被冠上“无可指责的”这个形容词,只因为常用于“君王”的形容词是这样的。

《荷马史诗》风格的一个最值得注意的特征是往往过于详细和几乎总是放置在完美场景里的丰富的比喻。它们的起源应该来自于民间文艺创作中的排比(“……他像一棵幼松,像潮湿森林里的一棵幼松,跌到在雪地上……”),但经常在叙事过程中重重叠叠,具有独立意义。最引人注目的例子是描写夺回帕特洛克罗斯尸体的战斗场面(《伊利亚特》第十七卷,第七三五行至第七五〇行),在这里,对故事本身的交代只用寥寥数行——亚该亚人带着帕特洛克罗斯的遗体,向后退去,但特洛伊人逼上前来,两个埃阿斯投入激烈的战斗;面对赫克托耳和埃涅阿斯的进攻,年轻的亚该亚人惊慌失措,四处逃散。长诗所描写战斗的每一个时刻都配有比喻,它们将简短的报道转变成大规模的画面。

战斗在抬尸体的人们身后进行:

> 激烈得有如烈火,扑向人们居住的城市:
> 突然爆发,烧毁城中的一切;在可怕的烈焰中
> 墙倒屋塌,狂风助长火势,发出喧嚣的响声。

抬尸体的人竭尽全力:

> 像负重的骡子,使出浑身力气。
> 咬紧牙关,把造船的方木或巨大圆木,
> 沿着陡峭的石路,从高山上拖下来。
> 他们匆匆前行,筋疲力尽、汗流浃背,
> 阿尔戈斯人就这样奋力抬着帕特洛克罗斯的遗体。

两个埃阿斯在后面且战且退：

> 就像树木葱郁的山峦，蜿蜒伸展于整块平原，
> 阻挡狂暴的河水；
> 它与浪涛汹涌的河水两相遭遇，
> 停止并顶住水流的压力，把河水赶向
> 另外的河道，而强大的急流也对它无可奈何……

亚该亚人顶不住赫克托耳就埃涅阿斯的攻击：

> 就如大群椋鸟或寒鸦看见鹞鹰从上空
> 远远飞来，给小鸟带来可怕的死亡，
> 纷纷发出灾难的惊叫，惊恐地四处飞散。
> 亚该亚人的青年士兵也这样
> 在埃涅阿斯和赫克托耳面前，哀号着溃不成军……

正如我们见到的，诗人并没有满足于指出比喻的对象（战斗，像火焰一样；埃涅阿斯，像一座山峦），而是在说出这个比喻以后，使它成为大自然生活或周围日常生活画面的核心。除了用比喻描绘自然景象之外，诗人还用画笔绘出《伊利亚特》的主要内容当中所没有的当时社会的方方面面。在《奥德赛》里，比喻要少得多，而且也不够丰富多彩：对海上风暴的描写和对喀耳刻的神奇花园的描写，以及对牧猪人农舍简朴晚餐的描写，都有机地融合在作者本人的叙述或主人公的故事当中。

史诗风格还有一个独特的手法在学术研究中得名为“年代错位规律”，即一些同时发生的事件被有先有后地加以描写。在《伊利亚特》第十一卷末尾，帕特洛克罗斯赶紧去见阿喀琉斯，并要告诉他亚该亚人目前的危急状态，但直到第十六卷开头才赶到他那里，因为第十二卷到第十五卷先后讲述了同时发生的一些事件。在《奥德赛》第十三卷末尾，雅典娜遇到了在伊塔刻岛上的主人公，就派他到欧迈俄斯那里去，自己则飞向拉凯代蒙，忒勒玛科斯此时正在那里；因为第十四卷都用于表现奥德赛在欧迈俄斯那里的情况，并以两人躺下睡觉结束，所以雅典娜在拉凯代蒙出现就不得不等到第二天早上——第十五卷中，即必须等到完成同时发生的那件事所需要的时间结束为止。史诗风格的这些特点可以用听众的心理来解释，他们是很难追踪同一时间范围内发生的多个事件的，因为他们不可能像看书那样去从头翻阅已经读过的那些章节。于是，诗人比较方便的做法就是按照故

事的连续性讲述，而不是强记故事的多条不同的发展线索。

最后，古希腊史诗的一个不可或缺的特征是传统的诗格——六音步诗行，由六个长短短音步组成，而且在所有的音步中除了第五音步外，其余的长短短音步（— - -）均可自由地替换成长长音步（— —）。长短短音步与长长音步的相互交替，加上不同的停顿方式，赋予荷马诗句多样化的韵律节奏和丰富的音调，当常用的套语被放进整个诗行或在诗行中稳占首位或末位时，就使该六音步诗行成为史诗传统的承载者。

虽然《伊利亚特》和《奥德赛》大量采用了典型的传统史诗风格手法，却无疑在追求严格的结构统一性和对材料的清晰而深思熟虑的组织。亚里士多德早就指出，荷马与其他长篇叙事诗的作者不同，他“由于技巧或者由于才能，……没有展现与主人公有关的一切，而是围绕一个情节，编成了他的《奥德赛》，以及《伊利亚特》……”（《诗学》，第八章）。

事实上，在《伊利亚特》里，诗人仅仅从特洛伊战争的整个历史中截取了一段情节（“阿喀琉斯的愤怒”），尽管也在对其进行加工改造时添入了一些也许适合长诗的关于战争起始阶段的描写（第二卷里的船只清单和第三卷里亚该亚人的将领名单）。长诗中的情节延续了五十天，可是其中几乎有四分之三时间里发生的事件作者仅仅提起而已，因为它们只是组成若干基本情节的开端和结尾。比如，鼠疫在亚该亚人的营地里肆虐了九天；首领们争论后第十二天，众神从遥远的埃塞俄比亚边境回到了奥林匹斯山，而忒提斯也才可能向宙斯说话；相应地，当赫克托耳死后第十二天，普里阿摩斯才前往阿喀琉斯的营地去讨回儿子的遗体，然后，特洛伊人还要为这位阵亡将领痛哭九天，并准备为其举行葬礼。需要补充的是，同样的天数，出现在《伊利亚特》第一卷和最后一卷，对称地围绕着长诗的主要核心；其中前一件事包含着开端（阿喀琉斯的愤怒），而后一件事包含了结局（交还赫克托耳的遗体）。

使者们到阿喀琉斯那里去的时候（第九卷）正值全诗情节安排的那段时间的中点，即从第二十五天夜间到第二十六天白天，这分明是作者有意识追求用对称法布置事件并用“双重题材”使之强化的鲜明表征。比如，在第九卷前后，对称地布置了墨涅拉俄斯与帕里斯的决斗和阿喀琉斯与赫克托耳的决斗，每一次都伴有“从城墙上观看”的情节（第三卷，第一二一行至第二四四行；第二十二卷，第四〇五行至第五一五行）；可是，如果说第一次决斗没有解决任何问题，而决斗前从特洛伊城墙上对亚该亚人军队的观察是始终用平静的语气来叙述的，那么第二次决斗就以赫克托耳阵亡而结束，随后的一段情节则描写了他的父母和妻子的强烈的悲观失望。阿喀琉斯与忒提斯的两次会面（第一卷和第十八卷）、赫克托耳的两次大决斗（第七卷

· 325

里与埃阿斯，第二十二卷里与阿喀琉斯）、赫拉的干预（第八卷和第十四卷）等，都属于“双重题材”。

最后，必须指出，长诗的核心篇章极为丰富饱满，共有八卷（从第十一卷到第十八卷为止），超过五百零五行诗句，总共仅描写了一昼夜里发生的许多事件。在这段时间里，阿伽门农、奥德赛和狄俄墨得斯战斗神勇并负了伤；特洛伊人逼近亚该亚人的战船，帕特洛克罗斯投入战斗，为日后死于赫克托耳之手埋下了伏笔；赫淮斯托斯为阿喀琉斯打造新的铠甲。接下来的四卷（第十九卷至第二十二卷）再次写了长诗在一天之内的许多事件：从阿喀琉斯与阿伽门农讲和到赫克托耳战死，其中包括诸神在克珊托斯河畔交战的故事。因此，在《伊利亚特》里史诗从容不迫的叙事与深思熟虑地集中巧妙安排素材结合在一起，从而使长诗情节显得十分完美。

在《奥德赛》里，作者对长诗情节的顶峰——击杀求婚者，进行了巧妙的酝酿，一步一步慢慢地让它真正登场。当奥德赛还被卡吕普索囚禁受苦时，打扮成异乡人模样的雅典娜来到了伊塔刻岛，使忒勒玛科斯心中升起了对父亲能够归来的希望；很快，忒勒玛科斯收到了来自斯巴达的海伦的类似的预言。奥德赛出现在自己家里时，那些求婚者的行为正逐渐使他的亲人和忠实仆人感到难以忍受，而求婚者越是对求婚感到失望，就越是厚颜无耻地庆祝自己的无法无天的行为。可是他们已经听到陌生的奥德赛不止一次地发出不友好的警告，提到了他们未来的命运；他这样劝告这些人当中最有良心的那个人说，离开其他人，时间还来得及，离开他们，回家去吧；突然，求婚者们暴躁起来，这是不祥的信号，预言家塞俄克鲁墨诺斯警告他们要提防“正在迅速逼近的灾难”：

> 我已经见到你们的呻吟，你们的面颊流满泪水。
> 我发现墙壁溅满鲜血；屋梁上汩汩流血；
> 前庭和过道充斥着鬼魂，匆匆拥向
> 厄瑞波斯[①]的深渊；我看见可怕的阴影
> 遮蔽了天上的太阳……
>
> ——第二十卷，第353—357行

可是那些求婚者们仍然迷恋自己为所欲为的行为，奥德赛射向其中最无耻的安提诺俄斯的第一支箭，并没有使他们感到害怕，反而引来他们的

---

① 黑暗之神，意指冥府守护神。——译注

愤怒，而此时奥德赛尚未露出自己的真相，也尚未作出无情的判决：

你们全体都已落入必死的罗网。

——第二十二卷，第39行

如此逐渐增强的紧张性贯穿了整首长诗，它证明了作者所具有的非同凡响的技巧，他的作品无论如何不能仅仅归结为是对一连串单独的英雄歌谣的创作和再创作。

《荷马史诗》无可置疑的统一性和艺术完美性，在古希腊罗马时期已经为其作者赢得了某种独特的而无与伦比的荣誉。尽管有关他的生平事迹还不很可靠（有几种早期的说法，列举了七座不同的城池，学者们争论其中哪一座是荷马诞生之地），在古代，并不怀疑有过一位类似的诗人，至少《伊利亚特》的著作权属于他。只是到了十八世纪末，西欧因为在民间口头创作中找到了"民族精神"的反映，故而对其兴趣大增，便产生了所谓"荷马问题"，即第一次试图以科学论证的态度将《伊利亚特》视作直到公元前六世纪中叶才由一位不知名的编者将许多原本各自独立的英雄歌谣编在一起而结出的成果（弗·奥·沃尔夫：《荷马引论》，1795年）。沃尔夫的思想后来在卡尔·拉赫曼的"小歌谣理论"中得以引申发挥（1837）。可是，纯粹从形式上看，这一想法很快就遭到了否定，因为两部长诗结构上的完整性无可置疑地与它们是不同种类的歌谣素材机械地捏合在一起的推测相矛盾。"歌谣理论"在高度评价荷马史诗艺术成就的那些诗人和作家群——歌德、席勒、格涅季奇、果戈理、别林斯基——中招来了特别强烈的反对声。然而，沃尔夫的观点在后来的荷马史诗研究中起着极为重要的作用，因为它动摇了对创作行为直接性和一次有效性的天真信念，而这两部史诗似乎就是这种创作行为的结果。 ·326

到十九世纪中叶，在古希腊史诗研究者当中形成了两个基本派别，一派是一体论者，即坚持认为长诗是统一的，而其作者是同一个人（德国的尼切；后来俄国的米·谢·库托尔加、Ф. Ф. 索科洛夫），另一派是区分论者，他们从长诗里区分出不同时期产生的各部分，这一派的大多数研究者都到流传至今的长诗文本中去寻找后来添加上去并使其得以扩展的那个"基本核心"（盖尔曼、乔治·格罗特；俄国的费·格·米先科、С. П. 舍斯塔科夫、Ф. Ф. 泽林斯基）。克里特—迈锡尼文化的发现相当有力地支持了区分派的立场，因为它显示了两首长诗里所反映的历史资料具有不同的年代性，可是同属区分派的不同研究者在试图确定单个层面和情节的界限及其产生年代时，往往得出彼此直接矛盾的结论。比如，有些"基本核心"（即假定"阿

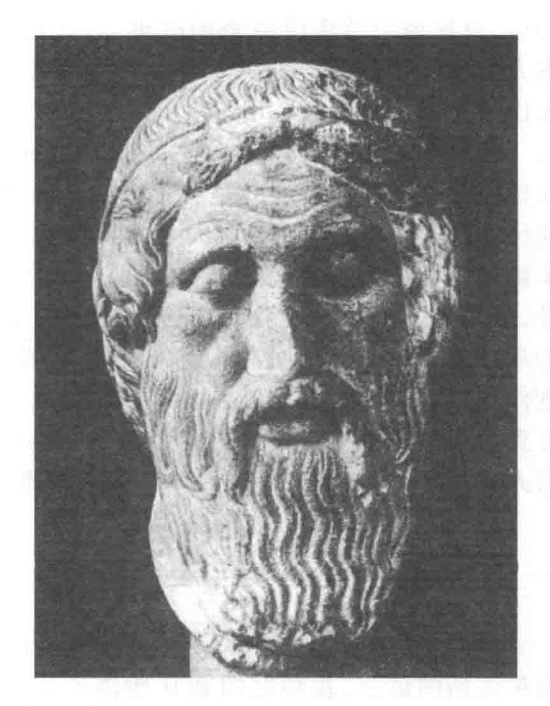
喀琉斯的愤怒”为最初的长诗）的捍卫者确定它有一千五百行诗句（Э. 别特），另一些人则把第十一卷到第十八卷和第二十卷到第二十四卷，即差不多现在版本五分之三的内容划归这个核心（П. 梅松）。

最近几十年，关于荷马长诗起源的问题转到了一个有所不同的方面。尽管目前在区分派的工作中（В. 泰累尔、П. 冯·德·缪勒、Р. 梅尔凯巴赫、Б. 马尔祖罗、Д. 佩杰），甚至在令人难以置信地尝试恢复“小歌谣”理论（Г. 雅赫曼）的工作中，并无过错，可是在有思想而无偏见的研究者当中却很少能够否认这两部长诗在构思的统一性和为了实现这种统一性而在挑选艺术资料过程中的目的性。况且，没有一个现代“一体论者”（比如 В. 沙德瓦尔德、Г. 洛里梅尔、А. 列斯基）否认长诗利用了业已形成的种种英雄故事的成分，也没有一个严肃的区分论者试图把它们重新分解为幼稚的编撰者尚未将它们硬生生捏合在一起之前的那种单独的一首首诗歌。将荷马史诗与保存至今的南斯拉夫、高加索和中亚各民族的口头史诗作品进行比较的工作（苏联民俗学家在此类研究中发挥了重要作用），探明了古希腊英雄史诗与现代英雄史诗之间的十分重要的相似特点，使得许多研究者（М. 帕利、А. 罗尔德、И. 诺托普罗斯、Дж. 基尔克）都主张荷马史诗直至公元前六世纪中叶仍然作为完整的口头“诗歌”而存在，尚未沾染作者创作个性的任何印记。应该承认，尽管上述研究者的观察非常重要，眼界也非常开阔，然而他们的最后结论却失之偏颇，因为他们从史诗创作过程中不仅排除了明显追求艺术统一性的努力，而且也排除了在利用口头诗歌资料时的那种往往毋庸置疑的多样性（其中包括所谓的“模式化”风格）。

当代“荷马问题”的状况，即我们对古希腊史诗创作的认识状况，避免了以上所述两派的极端性，大致可以归结如下。

《伊利亚特》的基础是神话化的迈锡尼时代的历史，它早已成为后迈锡尼时代口头史诗的财富，并于公元前1000年之际定型为用古伊奥利亚防御讲述的英雄故事。后来，英雄故事流传到古希腊世界最发达的地区伊奥尼亚，又重新用伊奥尼亚方言讲述（保留了伊奥尼亚没有等价替代韵律的那些伊奥利亚形式），并继续以独立口传故事形式而存在，直到大约公元前八世纪中叶和下半叶出现一位伟大的诗歌人物“荷马”为止。正是他利用民间壮士故事既有的传统和风格手段，从浩如烟海的叙事诗篇中选材，以自己的艺术才能将它们熔铸成创作一部宏大史诗所需要的完整素材。与此同时，认为《伊利亚特》的作者使用了文字书写的观点也越来越流行，因为假如没有文字写定的话，怎么会有上述结构手段上严整的周密思考呢。当327· 然，书面文本的存在并没有使《伊利亚特》成为一部供读者阅读的作品，因为它的许多单独片段仍然像从前一样由行吟诗人面对听众演唱，而此种实

际情况就不可避免地导致对原始故事作增益或删减，从而产生新的版本。正是出于对这部史诗的保存的关注，才于公元前六世纪中叶，根据雅典僭主庇西特拉图的指令，成立了一个小组，并委托其用听写的方法，把长诗所有的内容写定下来。



荷马头像 公元前约450年希腊青铜塑像罗马时期复制品 公元一世纪 慕尼黑古代实用艺术博物馆

《奥德赛》的来源应该首先到丈夫要经过长期艰难的流浪才能最终“赢得妻子”的壮士故事中去寻找。从类型学上看，有两个母题属于早期口头创作，而不属于比较发达的英雄史诗，只是由于奥德赛的形象才使他们与一系列特洛伊战争故事发生了联系。当然在这里，作者部分涉及了现成的材料，部分涉及了该故事的各种异说，他不是处处都能顺利地把这些不同说法归入一个完整的统一体。《奥德赛》的故乡依然是伊奥尼亚，它所关注的与其说是对以往英雄时代的回忆，不如说是对现时的印象；“伟大的殖民化”时代的航海冒险把到充满奇异怪事的遥远各国去漫游的母题吸收进了长诗，并把亚该亚国王的军事远征挤到次要地位。长诗所反映的社会关系，与英雄主义理想相抵触的新世界观成分，以及缺少史诗惯有的活生生感觉，都使人把《奥德赛》定型的年代确定为大约比《伊利亚特》晚一代或两代人的时候，即公元前八世纪与前七世纪之交或公元前七世纪初期。这首长诗的“第二版”很可能正是在这时候产生的，而长诗本身则是由《伊利亚特》的作者、同一个“荷马”于公元前八世纪后期创作的。《奥德赛》后来的命运也未必与它的“老哥”有多少差异，两部长诗里都有不少后来添加的东西，不过并没有改变它们的总体性质。

无论现代语文学怎样想象这首《荷马史诗》的起源问题，对于欧洲社会思想和美学思想来说，在好几百年时间里荷马仍然是整个古希腊文化的标准。在古希腊罗马世界的最后几个世纪和中世纪时期，人们往往给这首史诗中的各种形象添上他们的本性并不具有的寓意解释，并改变史诗人物的

命运，奇异地把特洛伊战争的故事与《圣经》传说结合起来，但哪怕从荷马本人那里只留下了他所创作的主人公的名字，要绕过自他而降的传统也是无论如何不可能的。

直到十七世纪至十八世纪，才激发起对荷马真实身份的兴趣，当时人们在他的创作中首先看到的是其本性所固有的原生态质朴和率真，持有这种评价的代表人物分属非常不同的派别：比如法国的古典主义（布瓦洛）、启蒙运动（卢梭、狄德罗、莱辛）、德国“狂飙突进”文学和新人文主义（温克尔曼、赫尔德、歌德）。随着对古希腊史诗的语文学研究程度的不断深入，这种观点的理想化的片面性就越来越明显，荷马长诗也已经被认为是对民间创作材料的创造性加工改编的结果（别林斯基）。在对荷马遗产的评估中首先看重的是史诗主人公的天生伟力，是在人的体力和精神的最紧张处描写人物，以及诗人对人们经受的考验和苦难所怀抱的真挚同情。

328 ·

### 3. 后荷马时期史诗

在荷马长诗里提到阿尔戈船英雄的远征、赫拉克勒斯的丰功伟绩、墨勒阿革洛斯的愤怒、忒拜之围和其他传说事件，它们组成一些独立史诗故事的内容，不过，这些故事早在公元前七世纪至前六世纪时就已在古希腊行吟诗人的作品里得到了文学加工。这些作品没有流传下来，它们仅由于存在极少量的残篇，或由于有后来古希腊罗马时期编者的转述而为人所知。这些长诗的作者们想必是抱着这样的目的创作它们的，即要让它们彼此补充，并把一系列十分完整的事件一起纳入其中；由此而产生“系列长诗”这一名称，用“系列”来称呼这些作品是可以理解的。

三部长诗，每部长约七千行，组成一个“忒拜系列”：《俄狄甫斯王》、《忒拜纪》、《模仿者》。第一部长诗描写了俄狄甫斯的命运（这个情节后来被索福克勒斯加工为一部著名悲剧），第二部写俄狄甫斯的几个儿子之间的内讧战争，第三部写进攻忒拜的新远征及其陷落。在两次为夺取而交战的故事里明显反映了迈锡尼历史上的一段史实。

在希腊，围绕《伊利亚特》和《奥德赛》而创作的特洛伊系列的长诗享有最广泛的声誉。长诗《塞浦路斯之歌》涉及的事件包括开始时在帕琉斯与忒提斯的婚礼上，三个女神发生了争执，从而导致特洛伊战争，直到持续了十年之久。与《伊利亚特》最后情节相近的是长诗《埃塞俄比亚人的故事》（它的主人公是站在特洛伊人一边的埃塞俄比亚人的首领门农，他像赫克托耳和阿喀琉斯那样在鏖战中阵亡）和《伊利昂被毁》。看来，内容上与此相类似的《小伊利亚特》所叙述的也是这段故事。关于攻占特洛伊之后亚

该亚人的首领们，主要是阿伽门农和墨涅拉俄斯的命运是在长诗《归来》中叙述的，因而它在内容上与《奥德赛》相衔接，它的内容也同样由长诗《远离父亲的忒勒戈诺斯》作了补充：在这首诗里奥德赛与自己同喀耳刻所生的难以辨认的儿子忒勒戈诺斯交战，并死于他的长矛之下。这个情节重复了拉伊俄斯死于俄狄甫斯之手的故事。

"系列长诗"在艺术上比荷马长诗稍逊一筹，从各方面判断，它们的情节串联比较差，公元前五世纪的悲剧作者们广泛运用了这些情节。

还有一些不属于神话系列的叙事长诗。它们专门描写各个城市的传说性历史（科林斯、阿尔戈斯、纳符巴克特），或当地阿尔戈船英雄忒修斯、赫拉克勒斯等人的功绩。已经失传的长诗《攻占埃哈利亚》后来成为索福克勒斯的《特拉基斯少女》的素材。古希腊罗马文献通常提到这些长诗的创造者的名字，我们现在也往往只知道这些名字。出生于哈利卡纳苏斯的帕尼亚西斯是个例外，他是希罗多德的舅舅，创作了在希腊广受好评的描写赫拉克勒斯的十四卷长诗。我们得知，他曾于公元前460年左右参加过反对当地暴君利格达姆的斗争，因此他的创作时间应该在公元前五世纪上半叶，此时史诗早已把自己在社会生活中头把交椅的位置让给了另外一些体裁——合唱抒情诗和阿提喀悲剧。

所谓"荷马颂诗"中最古老和篇幅最大的"系列长诗"大约也属于这个时期。它们与《伊利亚特》的内容没有任何一点关系，尽管表面上看它们总体上也符合荷马的文风。从其起源来看，这些颂诗都是旨在颂扬某个神祇及其业绩的祭祀歌。在流传至今的集子中，这些"荷马颂诗"的创作年代相差很久，篇幅也相差很多，其中具有高度艺术价值的是《得墨忒耳颂》（公元前七世纪末），其内容为：丰收女神得墨忒耳为寻找被冥王哈得斯劫走的女儿帕耳塞福涅，她化作老太婆的样子来找神奇的雅典国王，并带养他的小儿子，后来还向他传授了耕种的技艺，而为了纪念老百姓所过的年年岁岁，她还创建了著名的厄琉西斯农节的宗教神秘仪式。《阿波罗颂》专门用于赞美万箭齐发的射神，它可能本来由两部相似的作品组成，一部用于传说中阿波罗神诞生之地提洛岛上的阿波罗庆祝会，另一部用于德尔斐的阿波罗神庙。《赫耳墨斯颂》（公元前六世纪中叶）以完全不同的色调描写了阿波罗神。赫耳墨斯神是贸易的保护神，他被表现成一个狡猾和机智的窃贼；他刚刚出生就偷了阿波罗的神牛群并机敏地把它们藏了起来，弄得阿波罗神非常尴尬，只好拉上这个神童去找宙斯裁决。在宙斯这里，形迹可疑的赫耳墨斯总的来说得到他的好感，尽管争论最终得以和解（赫耳墨斯不仅归还了偷走的牛群，而且还把自己顺便制作的一把七弦琴给了阿波罗），赫耳墨斯分明比不聪明和高傲的"射手"更胜一筹。赫耳墨斯颂的整个发展

进程证明了正在开始对荷马史诗的重新评价,并对它所提出的道德规范开始持批判态度。卑微的神赫耳墨斯无疑使阿波罗神蒙羞——他在德尔斐的神庙自古以来是贵族政治的庇护所。

小型叙事诗《鼠蛙之战》创作于公元前六世纪末或前五世纪初,是对史诗的公然模仿。蛙王弗兹杜罗莫尔达正爬在小鼠克洛霍勃尔的背上渡过泥沼,面前出现了一条黄颌蛇,他因为害怕,钻进了泥底,而克洛霍勃尔却淹死了,临终时他呼吁众神向背叛者报仇。战争开始了,起先老鼠占据上风,仅仅因为宙斯的干预才使蛙们免于全军覆没。在这个并不复杂的情节范围内,有意识地模仿了特洛伊战争的起因和波折,其中运用了史诗故事特有的一些方法,比如对地上战争和众神在天上开会的描写,进行独白的谱系主人公和鼠王赫列勃格雷兹的抱怨等。荷马史诗庄重的六音步诗行使叙述显得更加滑稽,雅典娜在叙述过程中抱怨老鼠咬坏了她一件最新的斗篷,而决定战争结局的不是宙斯的闪电,却是一批长着弯弯大螯的龙虾。

尽管《鼠蛙之战》带有赤裸裸的模仿性质,但在古代却把它与另一部喜剧性长诗《马耳基特斯》的著作权一起归在荷马名下,后者的主人公是许多民族的民间创作中都很闻名的一个倒霉的傻瓜(长诗保存下一些片段)。"马耳基特斯"这个名字的意思是"疯子",因此这个角色的一切所作所为都是那么不合时宜也就不奇怪了:

> 他知道各种许多事,但一切同样坏。

长诗《马耳基特斯》采用六音步诗行与短长格诗行交替的方式写成,这自古以来是民间嘲讽歌谣的韵律。假如给它补上马耳基特斯出身名门的内容,那就可以设想这部不晚于公元前六世纪时产生的作品里也会有针对贵族政治的批判倾向。

### 4. 训诲史诗

英雄史诗除了叙述著名首领的功绩以外,很容易容纳训言和对参与他们活动的各种事件或人物的广告式描写因素。荷马史诗中涅斯托耳的一些长篇训导可以看作训诲诗歌的一个例子;在《伊利亚特》第二卷里,根据分类原则列举了船舰名录清单。与此同时,从古代希腊文学中保存下两部属于训诲史诗体裁的独立的作品。它们的作者是赫西奥德(公元前八世纪末至前七世纪初),与传说性的荷马不同,我们从他本人的长诗《工作与时日》中获得了关于他的某些完整的信息。

赫西奥德的父亲生于小亚细亚的伊奥利亚居住地库墨，后为贫困所逐，移居到希腊中部一个落后的农业地区比奥细亚。赫西奥德自童年起就熟稔严酷的农村劳作，直到临终时仍然是一个小土地主；同时他学会了游方诗人的技艺，甚至参加过在埃维亚岛上的哈尔基斯城举行的讲故事比赛，并在那里赢得了荣誉奖品——一只青铜的三脚鼎。赫西奥德把诗歌献给自己的保护神缪斯，据认为她们住在绵延于维奥蒂亚的赫利孔山上。用诗人自己的话说，他正是在这里，圣山的支脉旁，首次拜访了缪斯女神：

> 有一次，当赫西奥德在神圣的赫利孔山下放羊的时候，
> 她们教会了他一支美妙的歌。
> 奥林匹亚之王、伟大宙斯的女儿
> 缪斯首先对我说了这样的话：
> “嗨，荒野里的牧人们，不幸啊，你们大腹便便！
> 我们会讲许多虚构的故事以代替最纯粹的真相。
> 而如果愿意，我们就讲述真相。
>
> ——《神谱》，第20—28行

不难理解，在维奥蒂亚地区一个农民的概念里，什么是谎言，什么又是真理：谎言，就是关于往昔光荣的英雄们的故事，而真理，则是诗人身边的严酷的现实情况，普通的农夫被迫在其中忍受富裕的贵族的压迫和不公正待遇。赫西奥德本人不得不忍受地方显贵的贪婪和自私，当时他的弟弟佩尔塞斯在父亲死后为了分割财产，提起了针对赫西奥德的诉讼，显然，他收买了显贵家族的法官，并因此赢得了原本应该属于哥哥的很多遗产。赫西奥德仍然能够保住自己的家产，而佩尔塞斯很快就破产了，并且还是来向哥哥求助。从给佩尔塞斯的训言中发展出赫西奥德的长诗《工作与时日》，这是古希腊（以及整个欧洲）训诲史诗的第一部文献。 · 330

赫西奥德在着手创作《工作与时日》时，已经有了写作早期作品，长诗《神谱》（《诸神之起源》）所积累的经验。《神谱》总体上保持了史诗风格（六音步诗行和荷马史诗语言几乎直到古希腊罗马时代结束仍然是类似作品必不可少的），叙述了各位神祇的起源，叙述了出自原始“混沌”和“大地”的各种神奇的自然力量。在赫西奥德看来，世界的基础是以乌拉诺斯（天神）、克罗诺斯和宙斯为首的三代神祇的依次更替，而且，后者要确立自己的统治权不仅必须推翻自己有罪的父亲克罗诺斯，还必须坚持领导自己一代神祇与克罗诺斯的同胞兄弟姐妹提坦神进行艰苦卓绝的斗争。长诗的高潮是描写先与提坦神，后来又与威严的怪物堤丰的战争，于是长诗的意义就在

于歌颂宙斯神的伟力和统治世界的决心。《神谱》的主要内容毫无疑问在类型学上与不久前发现的关于三代神灵和石头巨人乌利库米的赫梯—胡里特神话很相似,但赫西奥德从宙斯夺取政权的过程中看到,那个取得胜利者是在天上和人间建立起合理和有针对性秩序的不仅最强大、而且最明智的统治者。赫西奥德大体上仍然留在神话思维的范围内,并把与人同形同性的众神就看作自然规律性,他还把丰产女神得墨忒耳和自然万物秩序的化身忒弥斯称为宙斯的妻子,后者生下三个荷赖——掌管季节轮换的时序女神。诗人称呼她们为欧诺弥亚(法纪)、狄刻(正义)、厄瑞涅(和平),并力图给各种社会和道德规范添加上不可动摇的天然基础的意义,人们在周遭现实环境的威胁之下遵守这些规范。

因为老一代神祇的谱系(除了乌拉诺斯和"大地"以外,还有"夜晚"和"大海")包括许多支系,长诗常常变成枯燥地列数没有艺术价值的一个个名字。然而像宙斯与提但及堤丰的斗争或普罗米修斯故事那样的情节,显示出赫西奥德是一个能够创造鲜明而令人难忘的形象的伟大艺术家。

长诗《工作与时日》也是按照相当自由的想象创作的;它的内容分为互相联系的几个部分,是对人必须虔诚地劳作、保持正义和忠于自古以来的邻里道德规范的思考。据赫西奥德的意见,人们的行为处于宙斯时时刻刻的严密控制之下,在这首长诗里宙斯就像正义的守护者和对破坏正义进行审判的法官。

按照这样的观念,《工作与时日》向宙斯发出简短的呼吁,因为人类的幸福受他管辖;可是这位维奥蒂亚地区的农民与荷马笔下的勇士们不同,他认识到不经过自身艰苦的劳作是等不来这种幸福的。

这就是为什么赫西奥德马上就转向了对佩尔塞斯的教诲:应该知道,劳作中的竞赛精神对人是多么有益,因为"伟大的神向凡人隐瞒着食物的源泉";而且,由于人类一个远古始祖的愚蠢行为,大地上充满各种各样的灾难和疾病,人类完全不能轻而易举地战胜它们。在这里,思想把赫西奥德带到了对过去的沉思,长诗中包括了大地上五个连续相互更替的时代:黄金时代、白银时代、青铜时代、英雄时代,以及最后的黑铁时代,诗人及其同时代人正好生活在黑铁时代。人类在这个时期所经历的整个进化过程,明显变得越来越坏,因为现在所有的亲友关系都已遭到毁坏。孩子不再尊重长辈,兄弟反目为仇,"良心"和"羞耻心"将很快彻底离开大地,而把严重的灾难留给人们。这幅阴郁的图景不久就具有了清晰具体的社会性:讲给"国王"即权贵们听的夜莺和鹞鹰寓言故事指出,当弱者,即穷人落在权势者魔爪中的时候,他的处境是多么困难。

可是,如此黑暗的环境有没有出路?赫西奥德在恪守正义中找到了出

路，他根据自己的个人经验主要到诉讼中去寻找公正所起的作用。在当地居民和外乡人都得到公正审判的那个地方，国家必定和平、富裕、昌盛，大地向人们献出自己的果实，妇女们都生下健康的后代。相反，在不断制造欺诈行为的国家里，宙斯不断降下饥馑和瘟疫，女人不育，军队败亡。而且，大大小小无数恶魔充斥整个世界，当然此外还有伟大宙斯的女儿狄刻女神（正义）；他们在密切注视着人们审判案子时有多么诚实；假如人们用不公正的审判让狄刻蒙羞，她就会向宙斯抱怨，那么整个城市就要因践踏正义的国王们的欺骗行为而遭受苦难。



与《荷马史诗》中道德冷漠的宙斯不同，赫西奥德笔下奥林匹斯山诸神首领毫无疑问承担了许多道德功能。他的使命是惩罚做了不公正事情的人。赫西奥德从这种信念里产生出对佩尔塞斯的新的警告：听听真理的声音吧，躲开可耻的致命审判吧，更重要的是——勤勉地劳动吧。

> 神和人都有权愤恨那些游手好闲之徒，
> 他们像无刺的雄蜂，
> 自己不劳动，还要靠勤劳的工蜂养活。
>
> ……劳动使人增添畜群和各种财富
> 劳动一点不羞耻，无所事事才羞耻。
>
> ——《工作与时日》，第303—305行、309行、311行

与这个理由相关的是一系列涉及个人和社会行为的劝告，随后就是那些对家庭营生的教诲：何时最宜收割，何时最宜除草，何时最宜播种，怎样准备农具，雇佣什么样的劳工等。有一些劝告是关于航海的，不过赫西奥德认为航海是危险和靠不住的，而他本人也仅乘过一回船，从维奥蒂亚出发，渡过几公里宽的海面，到邻近的埃维亚岛上去。

长诗的最后部分又罗列了许多指示和禁忌，以及历数适宜和不适宜做各类事情的日期。有些现代学者认为这里的诗句是后来添加上去的，尽管从性质上看它们与长诗中无疑属于赫西奥德的几个部分所宣传的那种日常生活智慧完全合拍。正是赫西奥德认为他所传递的信息是有用的那种意识，给他的《工作与时日》增添了诗的热情，假如没有它，这本书就只能是对经济生活的枯燥介绍。作者在长诗前半部分津津乐道于道德问题，在揭露"枉法断案的国王"和赞扬起惩罚作用的"正义"时，他提高了自己的调门；我们在第二部分里听到了一个热爱自己的土地和大自然的农民的声音，而对夏日酷暑和冬日严寒的极力绘声绘色的描写，一点不逊色于荷马笔下的

自然风景。赫西奥德在使用六音步诗行时也显示出高度技巧：原本用于歌颂主人公和战役的诗句在他那里成为适应崭新内容的形式，这些内容按其思想立场而言是与《荷马史诗》的内容相对立的。

尽管赫西奥德的长诗终究难以与《荷马史诗》相媲美，它们的乡土倾向也不可能引来占有土地的显贵们的特别同情，但是在这位维奥蒂亚诗人那里最先形成的关于宙斯的道德功能的思想，关于个人行为必须遵循公正这一金科玉律的思想，给予进步的希腊城邦国家，其中包括公元前六世纪至前五世纪时的雅典确立社会道德以强有力的影响：我们在梭伦和埃斯库罗斯的更发达和更充实的形式里也发现了这种思想。

除了《神谱》和《工作与时日》以外，在古希腊罗马时期人们还认为赫西奥德是另一套训诲和谱系长诗的作者，其中确凿无疑是他所作的是《列女传》，这些女子与神结合生下了英雄人物。这部作品流传下来的是长短不一的片断，它们的主要意义在于其中经常包含《荷马史诗》未曾提及或有意摒弃，却被后来的合唱抒情诗和雅典悲剧广泛采用的一些神话故事。总的来说，赫西奥德的长诗是欧洲文学中训诲史诗体裁的最初代表，然而，它并非是在没有受到古埃及和近东文学中类似诗体训言影响的情况下而产生于希腊的，同样，它也在亚历山大时期的希腊"学术"诗和维吉尔的《农事诗》中得到了继承。

公元前六世纪，在训诲史诗的范围内萌生出了哲理长诗的体裁，它继承了赫西奥德的《神谱》和公元前七世纪至前六世纪一些没有保存下来的类似作品的传统，依照后来的证据，在这些作品里可以断定，刚刚萌芽的泛神论同关于"混沌"、"夜晚"、"厄瑞玻斯(黑暗)"和"塔耳塔洛斯"[①]等有生命的原始宇宙的传统观念是多么安然地相处在一起。有一些哲理史诗仅仅以残篇形式流传至今，它们有同一个篇名《论自然》，分别由漫游哲学家兼诗人赛诺芬尼(约公元前565—前470年)、埃利亚学派代表人物巴门尼德(公元前六世纪末至前五世纪上半叶)和西西里岛的恩培多克勒(约公元前495—前435年)所创作。

早期的希腊哲学家青睐叙事长诗体裁的原因是，他们的思维实际上仍然与神话的形象性非常接近。对神人同形同性的荷马诸神的批判并没能排除掉赛诺芬尼那里的最高神观念，这个神是统治世界的，他常居不动，却全知全能。在巴门尼德那里，获得真正的知识的过程被形容成发现手中掌有生死大权的少女狄刻的光明王国，而同时，狄刻本人则以完全与人同形的



---

① 指地心深处，据说到地面距离等于地面到天穹之距离，有时与地狱混淆。——译注

女神的面貌出现。在恩培多克勒的宇宙体系里，火、空气、大地和水这四种元素组成了世界，作者将它们与宙斯、赫拉、哈得斯和西西里岛的女神涅斯提斯[1]等量齐观，而将引起这些元素组合和分化的活动力量分别表示为人格化的"爱"（哈耳摩尼亚[2]、阿佛洛狄忒）和"恨"（拉兹多尔、阿瑞斯）。

这种哲理诗歌起初与早期哲理散文（米利都学派的哲学唯物主义者阿那克西曼德、阿那克西米尼）同时并存。这种并存状态在后来的古典时期已经开始显得有点奇怪了，于是哲学完全转为用散文表达，亚里士多德不承认恩培多克勒有资格称为诗人（《诗学》，第七章）。可是在后来的希腊化时期，这种体裁又复活了，它推动创作出了古希腊罗马诗歌中像卢克莱修的拉丁文长诗《物性论》那样的伟大文献。

### 5. 抒情诗歌

正当赫西奥德在自己落后的农业地区维奥蒂亚向农民宣导几百年积累下来的，足以让人受用一辈子的经济和日常生活智谋功课的时候，希腊本岛和小亚细亚沿岸的城市却在经历动荡而不安的生活。氏族组织在人们面前瓦解，几乎把公社的所有土地资源都攫取在自己手中的贵族，还不忘从事批发贸易或放高利贷。从普通失地公社农民大众中分化出一支大胆妄为的队伍，他们准备带上武器到异乡去寻找可耕之地和差强人意的生活；荷马史诗《奥德赛》里所赞扬的个人首创精神、进取心和机敏灵巧，现在被认为是成群结队的人们所必备的特性。然而，那些依旧留在故乡并必须抗击邻邦武装进犯的人，贵族英雄理想已经不再能吸引他们了，对这些人来说，勇士决斗已然成为遥远的历史，在战斗中保卫祖国只能是团结一致的国民自卫军的事。

公元前七世纪下半叶和整个公元前六世纪是典型的阶级激战的时期，站在历史前沿的往往是所谓的"僭主"。"僭主"一词在其本来意义上并不使人联想到专横跋扈和残酷暴行；那些被称作"僭主"的人，已经独揽了政权，但对此并没有继承权。当贵族的名誉已经彻底受损并已无法再企求政治领导权，而正在酝酿奴隶主民主制的力量尚且太弱的时候，便产生出古希腊罗马版的"波拿巴主义"[3]。某个出身贵族阶层的人依靠下层的支持，

---

① 其职责是掌管地下世界。——译注

② 象征对秩序的调整。——译注

③ 来源于法国的波拿巴·拿破仑。指大资产阶级依靠军阀和农民中的一部分人，在阶级力量不平衡的情况下，在各阶级中看风使舵的政治统治形式。——译注

取得了政权，与此同时又抑制自己同阶级的兄弟们的过分政治野心，并使手工业者、商人和小土地占有者能够稳定其经济地位。随着时间的推移，这些力量本身就导致了推翻僭主政治，可是在几十年时间里，幸运的僭主乃至其后代仍然能保住其执政权。

僭主们为了使其宫殿增添威严和光彩，总是乐意邀约艺术家和诗人上门作客。前者用庙宇和雕像为掌权者的官邸和城市作装饰，后者则创作作品，供合唱队在宗教节庆或体育赛会上演出，它们归根结底都是仪式的组成部分。然而，献给保护神的颂歌，比如婚礼歌或者出殡歌，都分别由男孩、女孩、成年公民演唱，并按照民间仪式传统进行，这些歌谣存在于整个希腊国家各地，而与那里的政治制度无关，在这样的体裁形式中为宗教神话思维的继续繁荣发展保留了种种前提条件。

英雄史诗具有其漫长而舒徐的风格，讲述着早已消逝时代的故事，它同样不适合用来表达永远离乡背井、并到异邦去寻找幸福的那一小批人的思想和感情，也不适合用来表达在军事体制下或在城市广场上集合起来的整个公社的思想感情。当然，《荷马史诗》仍然由行吟歌手们在希腊共同的节日庆典上演出，在节庆期间的正式日程安排上要占据好几天，可是今天的人们已经把它们当作传统艺术来接受，当作是昨日的一种声音，而不是对当前请求的答复。新时代的武器是新的诗歌体裁——抒情诗。

“抒情诗”一词是公元前三世纪亚历山大城的学者们首先运用的，其原 333· 始意义比现在更窄，而且仅用于弦乐——七弦琴或基塞拉琴——伴奏下表演的那些作品。现在希腊抒情诗的概念里还包括了具有声乐性质的各种体裁的诗歌，以及用长笛伴奏表演的朗诵性的作品。前一种变体叫独唱和合唱梅里卡[1]（源自希腊文“梅洛克”，意为“歌曲”），属于后一种的则有哀诗和戏谑歌[2]。

古希腊抒情诗（在其广义上而言）的各种题材之间的差别，不能简化为其本起源应有的民间体裁的那些形式因素，比如独唱梅里卡起源于情歌、婚礼歌、宴饮歌；合唱梅里卡起源于庄重的仪式赞美歌和颂扬歌；哀诗起源于送殡时的泣别歌；戏谑歌来自民间揭露性的讽刺歌。尽管在个别诗人的创作中，某些体裁可能极为扩展（比如哀诗在很大程度上正在失去悲伤性质，而逐渐变成对个人和社会问题的沉思），可是无论在内容方面还是在形式方面，它们最初的特点都保留下来了。梅里卡作品用自由的音乐格律写成，其语言往往是伊奥利亚方言或多利安方言；哀诗的传统格律仍然是哀

---

① 意为歌唱诗。——译注
② 古希腊时一种用民间口语演唱的、带有戏谑性质的歌曲。——译注

歌二行体(长短短的六音步诗行与五音步诗行的结合),像戏谑歌一样,它常用伊奥尼亚方言创作。因为在文学发展过程中哀诗和戏谑歌在内容上常常很接近,而同一批诗人往往同时用这两种体裁表达见解,所以在下面的叙述中,分别研究朗诵诗人和歌唱诗人的作品是合适的。

古希腊人的朗诵诗——哀诗和戏谑歌——流传至今的是大量的残篇。有几首诗被后来的作者几乎完整地保留下来了,这是断篇残诗当中的一个罕见的例外,残篇多为二至四行的二行体哀诗,因偶然引用而留存至今,或者是行数更长、然而残破更严重的纸莎草稿本。但很明显,在所有的抒情题材中,哀诗和戏谑歌最积极地反映了当"荷马的"人物已经无可挽回地丧失了吸引力、而国家公民的行为准则尚未形成的时候,人对世界上正在发生的转变的自觉意识和他在新的历史条件下寻找自己位置的努力。值得注意的是,哀诗在利用传统史诗语言的同时,把崭新的道德要求摆在了听众面前。

在流传至今的哀诗创始者、小亚细亚诗人卡利诺斯(公元七世纪上半叶)的唯一诗篇和更多地留存下来的提尔泰奥斯(公元前七世纪下半叶)的作品残篇中,对国家处于艰难战争危急时刻的公民的社会行为提出了要求。《荷马史诗》的理想是高尚的英雄,他们在战争中寻求的是战利品和个人荣誉(只有赫克托耳有些例外),而提尔泰奥斯的哀诗却与此不同,转向了全体公民,他激励他们积极投入战争,从而完成自己的社会责任。他首先描写了假如人在危难时刻抛弃自己的家园,他会遭到的不幸及其道德状况(他将沦为乞丐并被人人记恨,带着自己年迈的双亲、妻子和年幼的孩子,流落异乡,屈辱和羞耻将伴随一生),然后得出结论:只有那个不惜牺牲生命、为祖国而战的人,才值得尊重和敬仰。

在另一篇残件中,英雄式的勇猛受到了质疑。步伐灵快、搏斗有力、身材高大且面貌雄伟、拥有无穷财宝且口若悬河,荷马笔下的"君王们"一身兼任或以某种结合方式具有的这些品质,是不能确定人的价值的,——

> 如果他不去勇敢地面对血战
>
> 　　或努力向前,投入与敌人的肉搏的话。
>
> 只有年轻男子的那种勇敢和功劳
>
> 　　才能好过并胜过人间的其他赞扬。
>
> ——残篇十二,第 11—14 行

据当时一则逸闻说,提尔泰奥斯是瘸腿教师,雅典人因斯巴达人请求帮助,就派他去了那里;斯巴达人觉得这对他们是一种嘲弄,但是提尔泰奥斯

用歌声鼓动他们，并帮助他们取得了战争的胜利。实际上，提尔泰奥斯大概一直住在拉凯德蒙，因为他在自己的诗篇里还涉及斯巴达的各种社会结构问题，号召公民们巩固自己的国家。在多利安人所居住的斯巴达，训诲哀诗是用伊奥尼亚方言写作的，这个事实证明业已形成的文学传统是多么的稳固，同时也证明了这种传统的全希腊性质。

334· 与提尔泰奥斯同时代的伊奥尼亚人阿尔基洛科斯（公元前七世纪中叶）对道德理想继续进行重新评价。他来自帕罗斯岛，被希腊人尊称为最伟大的抒情诗人。

1974 年公布的出自阿尔基洛科斯诗作的古书中的一页纸莎草对于理解他的创作具有重要的意义。这是研究者第一次获得的阿尔基洛科斯的完整文本，篇幅（三十五行）超过早先已知的任何残篇，是一首长短句抒情诗的后半部分。该诗篇的内容为一个男青年与一个少女的相当随意的对话，是在结束一场还很真率的恋爱场面。一部分研究者倾向于将此内容与一个古希腊传说挂起钩来，据说阿尔基洛科斯的同胞、富裕的帕罗斯公民里坎伯曾答应把女儿许配给他，后来却食言了，于是阿尔基洛科斯就用许多羞辱性的戏谑歌攻击这对父女。我们在这段残篇里也同样看到了对这个被夺去的新娘的痛斥。但同时，这首长短句抒情诗里所涉及的分明是一桩虚构的事件，因此，尽管这个主人公的感情和思想自然也反映了阿尔基洛科斯本人的感受，但必须将诗人阿尔基洛科斯与他作品里的抒情主人公区分开来。

比如，诗人并没有那些组成荷马笔下主人公行为基础的不容争辩的道德价值——军人的荣誉和名声，其中包括身后的名声。

在阿尔基洛科斯的一篇残诗里谈到了战役的结局：

> 现在萨伊人[1]正把我的盾牌高傲地戴上，
> 我不得已把它丢弃在灌木丛里无可指责，
> 而我则因此免于一死。我的这块盾牌
> 　　掉就掉吧！我会得到和这块一样的新盾牌。
>
> ——残篇五

在他看来，用生命的价值去追逐荣誉没有任何意义。死者在同胞那里赢不来尊敬、荣誉，活人寻找活人的好感，而死者的命运——是坏的命运。

---

① 色雷斯人的一个部落。

阿尔基洛科斯看不见周围世界的规律性和合理性。他目击了一次日蚀（根据现在的计算，它发生于公元前648年4月6日），激动地高声说道：

> 可以等待，需要的东西，可以相信所有的东西，
> 任何事物都不要惊讶，就算是众神之父——宙斯，
> 他刚用辉煌的太阳光芒照耀世界，就在中午
> 把黑夜派往大地。让那可怜的恐惧攻击众生。
>
> ——残篇一二二，第1—4行

无论是自然界的无法解释的奇迹，还是人的灾难的不可思议的原因，灾难总是战胜人，而人哪儿也找不到庇护之地。

对现实感受的高度灵敏常常把诗人带向心慌意乱，却没有削弱其特有的积极性，甚至某种程度上反而在各种经历中得到了锻炼。尽管生活在他眼里也表现为没有清晰可感意义的各种事件的交替，他还是用“顽强的坚毅精神”与纷至沓来的一切相对抗。

> 心灵啊心灵！灾难像一支大军排在面前威胁你，
> 振奋起来，挺起胸膛向前去，给敌人迎头痛击！
> 尽管到处布满陷阱，站直了，别哆嗦！
> 胜利时别沾沾自喜，显摆你的胜利，
> 失败了也别悲伤，不要躲在家里、暗自哭泣，
> 成功时适度高兴，灾难中别悲伤过度。
> 要知道人生隐秘的节奏。
>
> ——残篇一二八

阿尔基洛科斯对萦绕心头的感情表现力度之强，使他成为名副其实的第一抒情诗人；他以非比寻常的鲜明性和肉体可感的具体性描写了充盈着不满激情的人的处境，这种不满“蛰伏在心底”、“像浓重的黑暗遮蔽了情人的双眼”、“从胸中偷走了温柔的情感”。阿尔基洛科斯采用传统的荷马词汇，但没有把注意力集中在情感的外表特征，而试图“从内部”揭示其对人的影响。在上面已经提到的新发现的长短句抒情诗的残篇也证明了这一点。为了描写爱情并用前所未闻的坦率性描写其外部表现，他对诗里的史诗措辞进行了新的理解。

即使根据流传至今的片段，阿尔基洛科斯的创作在韵律方面的特点也是极度的多样性（他创作过哀诗、戏谑歌、四音步句、长短句抒情诗、讽刺短

诗)、形式的清晰性和富有表现力。在他的祖国,为了纪念他而建起了殿堂,其中至今还保存着含有他传记内容的题词残篇和他创作的诗歌片段。

提尔泰奥斯和阿尔基洛科斯仿佛是哀诗和戏谑歌为代表的两种不同类型的处世态度的化身。在一部分诗人那里,对旧的道德规范的重新评价和拒绝传统伦理,导致他们在世界上失去了方向,丧失了对存在之物的合理性和规律性的信念,从而产生个人面对周围灾难的无助感。另一部分人则相反,集中关注公民社会生活的各种新形式,同时论证其合理性和规律性。

335·

属于第一种类型的除了阿尔基洛科斯之外,还有他的同时代人,阿莫尔戈斯岛的塞莫尼德斯(塞莫尼德斯在岛上领导建立了移民区)。如果说阿尔基洛科斯至少力图了解人类生活中的韵律调和,并在面对考验时锻炼出自己的坚毅性,那么塞莫尼德斯就没有给自己提出这样的任务,他认为根本不可能理解人类生存的意义。因为人们没有理智,经受着每日的偶然事件,他们活着,就像羊群一样,不知道神为每个人准备了怎样的结局。人们的种种希冀、对财富和幸福的期望,都是徒劳的,只有年迈、疾病、战死或在海难中淹死在等待着他们,有的人则陷于绝望和走投无路。不错,在塞莫尼德斯那里也能够见到不要精神沮丧的号召,但他却把享乐看作是人类无望生存的出路。塞莫尼德斯的一首讲述女人性情的"戏谑"长诗继承了阿尔基洛科斯的传统。诗人按照寓言或动物叙事诗的风格解释了不同女人的出身:有的出身于狡猾的狐狸,有的出身于凶恶的狗,有的出身于变幻无常的大海,有的出身于马、猴等;同时他不惜对同时代一些女性说出不中听的话;只有继承蜜蜂的勤俭和节约的女子才值得歌颂。

塞莫尼德斯的"享乐主义"结论与来自科罗丰的米姆奈尔摩斯(公元前七世纪下半叶)很接近。在米姆奈尔摩斯看来,"缺少了金色阿佛洛狄忒的欢快"——幽会和与情人见面——就既没有生活,也没有乐趣。(据一些古代人的说法,米姆奈尔摩斯的这些观点包含在他专门献给女笛手娜诺的一本哀诗集里。)但是在米姆奈尔摩斯面前未必比塞莫尼德斯更少浮现出步履蹒跚、心怀不满、深感耻辱的老年幻影。这一形象鲜明地标志着失去了"荷马式的"处世态度,因为对于史诗来说,老年是荣誉和尊敬的对象。米姆奈尔摩斯期望无病无灾地生活,哪怕只活到六十岁也好。怀着这样的处世态度必然关心自身:愉悦自己的心灵吧,别去注意同胞们的看法;至于道德规范,因为是顺便说到,那就仅涉及保持朋友或情人之间的忠诚。还有一些保存下来的残篇里面包含着对历史问题的回忆,然而就连米姆奈尔摩斯的这些作品,也仍然没有类似卡利诺斯和提尔泰奥斯的进攻倾向。

这两人的真正继承者是雅典人梭伦,他的诗歌的特点是积极干预城邦故国的生活。保存下来的一个故事讲述了梭伦怎样激励雅典民众重新开始

与麦加拉人为争夺萨拉米斯岛的战争,在此之前战事一直对雅典人不利。他来到城市广场上,宣读事先写成的一首哀诗,他在诗中谴责了自己同胞们的无所作为,并号召他们重新拿起武器。用诗歌形式写成的宣传品产生了效果,义勇军在梭伦带领下打了大胜仗,把麦拉加人赶出了萨拉米斯岛。梭伦在另一首哀诗里描写了公元前六世纪初在雅典形成的灾难状况,他警告当地富人抛弃正在招致国家灭亡的贪婪和自私行为。梭伦对雅典未来的真挚关切和他广为人知的诚实人品,使他被众人一致推举为立法者,制定出一部旨在让雅典恢复公民社会的法律。由于梭伦直接亲自参与实施了成为雅典民主政治基础的许多政治和经济措施,在他本人的创作中就清晰地表达了后来在公元前五世纪的民主主义世界观中广为采用的思想。

梭伦像赫西奥德一样,认为人追求财富是十分自然的,不过也认为过分追逐金银财宝、追逐大量田产是没有意义的。梭伦的一首流传至今最长的哀诗一开始就向众缪斯祈祷,请求赐予他有财富保障的幸福。但是,追求财富只应该使用诚实的手段;神赐予的繁荣昌盛归根结底是牢靠的,而靠强力或粗鲁行为("齐勃利斯"[①])获得的财富,因为是人们做坏事得来的,所以就给他们引来了不幸,要知道宙斯看得见所有人的结局,他会给非法发财的罪人们降下他们应得的惩罚。

梭伦在其同时代富人的行为中找到了这种蔑视一切道德规范、醉心发财的具体事例,他们"专做恶事",大发横财。

> 什么也不顾惜,无论来自神圣的宝藏,
> 还是来自民间的财富;他们从需要的地方——掠夺,
> 根本不害怕神圣法条的"真理"。
>
> ——残篇三

其实,"真理"(正义)知道人的全部生活,他过去和现在迟早会不仅向直接犯罪者,而且向容忍这些罪行的整个城市发出自己的报复。这幅图景很像赫西奥德的一个故事,那里说有一个渎神的城市,正按照宙斯的意愿走向衰败,不过这两者有重大的区别。在赫西奥德那里,司法制度被视作首恶,而宙斯降下的惩罚(歉收、瘟疫等)则具有天然灾难的性质。在梭伦这里,富人的贪财自私从内部腐蚀着社会肌体,因为它造成一些公民奴役另一些公民的现象,造成毁灭国家的内斗纷争。需要强调的还有一个因 ·336

① 女神,是粗鲁无礼的人格化。——译注

素，梭伦相信，众神仁慈的手掌覆盖在他的祖国雅典的上方，预防着城市的灭亡；但是公民们自己却以愚蠢和自私自利行径，违反神的意志，正在把城市推向深渊，于是，能够因自己的行为使祖国遭受无可挽回损失的人的个人责任心就被提到了首位。

关于梭伦的活动，除了那些完全确凿无疑的事实以外，还有古代流传下来的他的半传说性生平事迹，包括他与吕底亚国王克罗伊斯谈话的不太可信的故事，古希腊立法者梭伦在谈话中把能够怀着尊严生死的希腊国家普通公民的诚实而小康生活的理想，与神奇富裕的东方君主的虚幻幸福进行了对比。

哀诗共同具有并清晰地表现在梭伦作品里的训诲特性，更加明显地出现在来自麦加拉的泰奥格尼斯（公元前六世纪下半叶）的诗歌里。归在他名下的一本诗集（约一千四百行诗）流传至今，收入篇幅不大的诗作和教导一个青年人基恩的二行体哀诗，并含有许多日常生活智慧的规矩。其中有普遍性的沉思（永生众神的计谋的不可知性、人的努力的不可靠性等），颇像梭伦的诗句，或者简直就像是从梭伦那里借用过来的，然而总体而言泰奥格尼斯的世界观与雅典立法者的观点有着明显的区别。泰奥格尼斯是一个破落贵族，对周遭发生的变化抱仇视态度。在他的意识里，人总是分为“善人”和“坏人”，“高尚者”和“卑下者”，在泰奥格尼斯看来，“高尚者”丧失生活地位就是“卑下者”，即大批城市手工业者、商人和小土地占有者们特有的蛮横无耻行为的胜利。在民主制同贵族的斗争中，泰奥格尼斯把全部同情都投向贵族一方，并号召自己同阶级的人坚决镇压平民：

> 用结实的脚跟猛踩，用尖利棍子无情地
> 　　抽打，把沉重的枷锁套在愚蠢的民众身上。
> ——诗集，第 846—847 行

尽管“高尚者”在泰奥格尼斯心目中是正直和正义的唯一承载者，但对于镇压民众的不满来说，需要用完全不同的手法：

> 甜蜜地哄骗敌人，当他落到你手里时，
> 　　向他报复，无须寻找任何理由。
> ——诗集，第 363 行

但是，泰奥格尼斯在贵族阵营里看不到对阶级理想的信念。有些人已经适应了环境并开始信任民众，有些人为了追逐金钱而与出身于已经发财

的“下层”阶级的人联姻通婚；没有什么人和什么东西是可以相信的，真正的朋友圈子是越来越小了。泰奥格尼斯在给基恩的教导中极力保持着对旧的道德规范的信仰，但他本人对神的公正和庇护作用的信心已经产生严重动摇：

可不是吗，泰奥格尼斯，你的心灵要容忍，
　　奸诈者有着与信奉真理者同样的命运？
在你面前，理智的心灵同以非正义事业为生
　　的傲慢的心灵，一视同仁？
　　　　　　　　——诗集，第377—380行

提尔泰奥斯和梭伦在自己的哀诗里，从历史进步的立场出发，为公民集体中的个人行为作了辩护，泰奥格尼斯与他俩不同，他囿于必然灭亡的那个阶级的世界观，看不见自己面前的远景，并愈益沉湎于忧郁的悲观主义之中：

凡人的最好命运，是永远不要出生面世，
　　也永远不要看见明亮的阳光。
　　　　　　　　——诗集，第425—426行

最后应当指出，在“泰奥格尼斯的躯体”里蕴藏着相当多的与政治无关的思考，比如不要饮酒过度、教育孩子之难、家庭关系等，这些内容使他在古希腊罗马时代十分受欢迎，并使得其他一些哀诗诗人的训诲作品片段轻易地混入了他的集子。在这样的情况下，要想从集子中清理出原始的核心内容相当困难，然而他的基本政治倾向是没有任何疑义的。



同泰奥格尼斯形成直接对照的是比他年长的同时代人、后来“杨勃格拉菲亚”[①]的杰出代表——来自以弗所的希波纳克。他比阿尔基洛科斯更有力地挖苦整个的社会和文学规范。诗人把自己形容成一个挨饿的穷汉和乞丐，时而向众神徒劳地强索御寒的衣裳和鞋子，时而指责他们无动于衷。他经常在诗篇里表现取自本人生活和周围平民百姓日常生活中的自然主义素描图景，同时威胁要镇压自己的仇敌。英雄史诗仅仅以滑稽模仿的结构被接受：他用雄壮的六音步诗行来“歌颂”一个贪食的老太婆。希波纳克斯

① 与对丰产女神德墨忒耳的崇拜有关的最古老古希腊诗歌形式之一，以滑稽模仿和嬉笑怒骂为其特点。——译注

喜爱使用的格律(可能是他首次引入诗歌)是所谓的“跛脚抑扬格”,即最后一个音步换成扬扬格或扬抑格的抑扬格三音步诗句,后来的亚历山大诗派诗人卡利马科斯、赫罗达斯和后来的寓言作家巴布里乌斯都使用这种格律。

西列恩的赫耳墨斯啊,迈亚的儿子,亲爱的赫耳墨斯!
请倾听诗人唱歌!我裹着千创百孔的斗篷,冻得瑟瑟发抖。
请给希波纳克斯一件衣裳,给他一双鞋!
——残篇三十二

随着新世界观的形成,产生了紧张的斗争,在此期间个性自觉在独唱梅里卡中是以与伊奥尼亚哀诗和戏谑歌不同的方式出现的。独唱梅里卡的经典诗人是阿尔凯奥斯和萨福(两人的创作高峰时期均在公元前六世纪上半叶),他们出身于莱斯沃斯岛的贵族家庭,岛上的氏族制遗风是那样的强烈,显贵家族的成员在其中度过大部分时间的男女“友好团体”,都与出身和宗教崇拜共同体密切相关。用各种民间形式创作诗歌是参加类似联盟的人表达处世态度的最重要手段之一。在阿尔凯奥斯和萨福的作品里,我们可以见到无数运用传统体裁的实例,不过这些体裁都在艺术家个人世界感受的作用下变得丰富而充实。

阿尔凯奥斯诞生于公元前630—前620年之间,当他还是孩子的时候,他的几个兄长与米蒂利尼城的一个政治活动家皮塔克结盟,推翻了当地的僭主梅兰黑;后来阿尔凯奥斯在皮塔克统领下参加了夺取通往黑海之路上的重要战略据点西革昂的战争。而当皮塔克亲自掌权的时候,阿尔凯奥斯却对他持相当激烈的敌视态度,结果不得不遭受驱逐,先在自己故地莱斯沃斯岛境内,后来则到了更边远的地方。国内战争的主题在阿尔凯奥斯的作品里占了几乎最重要的地位。尽管阿尔凯奥斯不太通晓重大的政治问题,但无论如何他看到了政权如何从古老家族手中失去,并强烈而真切地感受到本阶级的崩溃。阿尔凯奥斯极力呼吁战友们拿起武器,捍卫自己的权利。

为了纪念阿瑞斯[1],
　　村里闪耀着铜兵器的光芒,满屋子装饰着武器。
这里的头盔,亮得像烧红的碳火,后面白色的翎毛

---

[1] 战神。——译注

随风飘动。
有哈尔基斯的精良宝剑，有腰带，有肩带——
一切准备就绪。
这里一样也没落下，——朋友，我们不会忘记，
为什么而战。
——残篇三五七

阿尔凯奥斯认为皮塔克是国内动乱和自己被逐的祸首。因此他指责新的统治者破坏从前的誓言，并召唤复仇女神向背信弃义的皮塔克报仇。阿尔凯奥斯痛苦地抱怨自己无家可归的流浪的命运，又不断插入针对皮塔克的谴责和叱骂。尽管未必理所当然，但诗人责难他出身低下、身材畸形、酗酒成性。无论是向同伴的号召，还是向政治对手的攻击和对社会及道德问题的思考，在阿尔凯奥斯这里都采用了饮酒歌的形式。与此同时，这个同性恋诗人看不到政治环境的变化和政权易手，是具有某种规律性和合理性的。他觉得国家是一艘在狂风巨浪中航行于海上的船只，因此诗人只有在周围朋友的酒宴上才能忘却斗争的焦虑不安：

朋友，为什么要用思考让心灵忧郁？
有必要思考未来么？
酒，是抵御灰心丧气的
药中之药。让我们一醉方休！
——残篇三三五

除了应时局需要而产生的诗篇外，阿尔凯奥斯还写过颂神歌和神话题材作品，可是在这些作品里他并没有努力按照伊奥尼亚思想家和诗人们的思路，去理解传统的故事；他的作品的最有力的方面是坚决地、令人印象深刻地紧紧抓住一个事实和萦绕他心头的一种情绪。 · 338

一直到古希腊罗马后期，阿尔凯奥斯仍然很受民众欢迎；其中包括贺拉斯，他对阿尔凯奥斯十分了解，并运用过同性恋抒情诗的许多格律。尽管现在我们只掌握一些片段和少数完整保留下来的诗篇，但它们紧凑而鲜明的、接近诗人当时风格的口语，以及使人犹如亲见的具体形象，都在证明阿尔凯奥斯在后辈人那里拥有高度声誉。

女诗人萨福是阿尔凯奥斯的同时代人，也出身于米蒂利尼城的贵族家庭，某个时候也像阿尔凯奥斯一样，与家人一起遭到驱逐。不过政治问题在萨福的作品里几乎没有任何反映，从她诗歌里我们了解到少数关于她生

平的外部环境。在流传至今的片段中有几行诗写了对女儿克勒斯的热烈的爱恋，而女诗人的风流的弟弟卡拉克索曾去埃及寻找过奇迹，并卷入了与一个著名妓女的恋爱丑闻，这使萨福非常伤心。萨福的诗歌大部分取决于一个封闭的女性小团体的情状，而女诗人本人在其中起了主导作用。萨福作品的主要题材是女友的爱情和美貌，是女友们相互眷恋和离别痛苦；与此同时，在民间创作的和仪式性的“少女歌”传统主题中充满了对个人经历的强烈感受。她作品的典型范本是诗篇《致阿佛洛狄忒》，这是亚历山大城的学者收集的萨福作品的开篇之作。就形式而言，这部诗篇的结构是颂歌，整个儿是向神求助，其中历数种种对女神的形容，回忆了早先受到的帮助；它的内容也是对难分难舍的感情和用纯民间对比法表达的阿佛洛狄忒一直答应的诺言的倾诉：

> 她离开了吗？她很快就会来追你。
> 她没有拿走礼物？她马上会带来礼物。
> 她不爱你了吗？她不管愿意还是不愿意——
> 都会炽热地爱你。

在史诗中，爱情只是肉体的嗜好，与此不同，萨福感觉爱情是凡人很难与之斗争的一股神奇的自然力量（“爱情撼动了我的心灵，就像狂风猛袭岩石上的橡树”）。在另一则片段里，她唱道：“让四肢无力的爱情，如今再次前来折磨我的心灵，甜蜜而痛苦的怪物啊，无法抵抗。”如果说，“让四肢无力的”这个形容词起源于古希腊民间诗歌，用来表示情人的半迷茫状态，那么，“甜蜜而痛苦的怪物”这个爱情的定义则出自萨福本人，并证明希腊诗歌在理解人的内心世界的道路上已经迈出了重要一步。

萨福的更重要成就是，并非根据人的外部征兆（像史诗那样），而根据他的内心状态，来表现他所经历的情感。阿尔基洛科斯在这个方向上跨出了第一步，而萨福，当她用下列形象来描写情人的感觉时，毫无疑问是沿着同一条道路前进：“只要一看到你，就嗓子暗哑，无法开口，皮肤下奔腾着飞快的火焰，双目看不见东西，耳朵里咚咚直响，冷汗流淌，浑身发抖，我像是绿色的青草，觉得快要死去。”（残篇三十一）。如果说脸色的变化、打颤，甚至出冷汗可以由外人察觉的话（就像荷马在描写人的激奋情绪时惯常的那样），那么突然失语的感觉、耳中听到铃声和内心烧灼，就毕竟属于完全具体的生理征候之列，只能由正在经受这种感觉的个人来体验和确认。

萨福的喜歌（即婚礼歌，运用于婚庆典礼的各个阶段）与她的情诗的主题很接近。诚然，我们在喜歌里也见到一些神话典故（比如，可能以纸莎草

残片保存下来的对赫克托耳和安德洛玛刻的婚车和他们在特洛伊会面的描写，是比较长的一首喜歌），然而总的来说这些诗歌具有民间创作的色彩：男女青年的比赛、新娘们告别童贞时代、把新郎比作阿瑞斯等。



凯奥斯和萨福 花瓶 约公元前408年
慕尼黑古代实用艺术博物馆藏

萨福的作品在韵律方面的特点非常多姿多彩，亚历山大城的学者竟然能编出她的八卷诗篇，其中运用了各色各样的格律。其中用得最多的诗节大概是她本人首创，后人称之为萨福体。

· 339

在古希腊罗马时代晚期，对萨福的评价有非常大的分歧。从她有“第十缪斯”的称号到被阿提喀喜剧广泛传播的种种令人生疑的逸闻和趣事。出现后一种情况的原因是对伊奥利亚—多利安诸国的社会形态的特点不了解，在这些国家里，女性享受比在雅典多得多的自由，并在长时期内保留着成熟女性结为团体的遗风。

独唱抒情诗的最后一个伟大的代表人物是阿那克里翁（公元前七世纪下半叶）。他的一生与阿尔凯奥斯和萨福不同，不是在故乡（他出生于波斯统治下的小亚细亚的泰奥斯城），而是主要在几位极力招揽大诗人们的僭主的宫廷里度过的。僭主周围的文化环境具有上层性：注意力没有集中透入材料的深处，而是集中在对它进行加工时的技巧和精美程度。阿那克里翁虽然在古代获得了“爱情歌手”的声誉，却在感受的力度和深度方面远逊于萨福。爱情对他而言，不是“无法抵挡的怪物”，而是甜蜜而愉快的游戏。

金发的爱神
把紫红色的球抛给我，
并请我同脚穿花鞋的姑娘——
玩耍。
——残篇十三

阿那克里翁在萨福虔诚地向阿佛洛狄忒祈祷的地方，优雅而半开玩笑地向葡萄种植业和饮酒保护神狄奥尼索斯求助。阿那克里翁当然不是喧哗酒宴和巴克斯[1]式狂暴行为的崇拜者，但是他诗歌中的“宴饮”主题绝不少于爱情主题。对世界的淳朴感受，对生活和爱情就像对轻松的游戏那样鲜明和真诚的态度，很容易就使阿那克里翁与上述同性恋抒情诗人和伊奥尼亚哀诗区别开来。（也许，因不久前发现的一些纸莎草而闻名的两节诗是一个例外，其中讲到一个女子抱怨自己的命运并等待死亡以求解脱。）甚至当面临米姆奈尔摩斯和泰奥格尼斯也曾经历过的阴暗幻影般的老年时，阿那克里翁仍然待之以善良的嘲讽态度。真正属于阿那克里翁的诗篇保留下来的并不多；其中有两首由普希金翻译成俄文（《小母马……》和《稀疏了，变白了……》）。古希腊罗马晚期流传下来相当多的摹拟阿那克里翁的作品，它们成为十六世纪至十九世纪初新欧洲阿那克里翁派诗人的范本。对于文艺复兴时期和后来时代的诗人们来说，阿那克里翁的乐观风趣形象是古希腊罗马处世态度的最显著和通俗的表现，仿佛他就代表着这种处世态度。有各种语言写成的“阿那克里翁颂歌”（帕尔尼用法语、格莱姆用德文、杰尔查文和巴丘什科夫用俄文），并且只有到了浪漫主义时期才不再流行。

合唱梅里卡，像古希腊其他种类的抒情诗一样，传至今日的只有其中的很小一部分；特别显著的损失是没有了音乐部分——合唱作品的本意首先是用作仪式或祭祀的一个组成部分来演奏，最初就是作为声和乐的统一体来构思的，而我们现在只能相当近似地来想象它。

340·

与仪式的直接联系也决定了合唱梅里卡是其他抒情诗体裁中间最保守的。哀诗、戏谑歌、独唱歌曲作者几乎不需要用神话形象来表达自己的世界观，而合唱梅里卡则经常运用神话作为宣导和组织自己处世态度的一种手段。我们从这种体裁保留下来最早的范本中获得的第一种实例是阿尔克曼的所谓“帕尔菲尼”（“少女歌”）。

阿尔克曼可能是出生于小亚细亚的希腊人，他的创作与公元前七世纪下半叶的斯巴达密切相关。他在这里写下了颂神歌和喜歌，从中传至今日的只有少数片段。由于十九世纪中叶发现的纸莎草，他原本用于女神阿耳忒弥斯节庆纪念的一首少女合唱歌的大部分已经为人所知。诗歌一开始提到了引起作者深思众神强大力量的一个古老神话；接下来是所有合唱抒情诗都有的典型教诲：凡人中谁也别想上天，别痴心妄想同阿佛洛狄忒结婚——众神会报复这个渎神者。在简短的过渡（“那个慎明地度过一生的人

---

① 狄奥尼索斯的别名。——译注

是幸福的")之后，诗人转为赞扬参与合唱的少女们的美貌，特别是赞扬她们的领队。阿尔克曼在这部分少女歌里的描写手法与民间创作很相似：这个姑娘美若太阳的光芒，她参与歌唱仅比塞任女神稍稍逊色，她身段出众，就像一匹疾驰的快马。阿尔克曼流传下来的其他残诗的特点也是清新和率真；其中一首写到大自然的夜间梦境，成为世界诗歌中无数同题材作品的基础，包括歌德的著名诗篇和莱蒙托夫的改编之作(《山颠……》)。

最近几十年发现的纸莎草极大地丰富了我们对合唱梅里卡的另一位大诗人斯特西科罗斯(公元前六世纪上半叶)的了解，他是在希腊世界的西部边陲西西里岛从事创作的。他真名为提西，斯特西科罗斯是其诨名，含义是"合唱队组织者"。他的一些篇幅浩大的长诗(往往是多部的)就是为合唱队所写，关于赫拉克勒斯的功绩、伊利昂城的毁坏、亚该亚人的首领归来的故事，组成了这些诗歌的情节。新发现的文本显示，斯特西科罗斯经常运用早期不为人知的神话故事，而稍后雅典戏剧家像采用系列长诗一样，也采用这些神话。比如埃斯库罗斯的同名三部曲的许多情节题材均来自斯特西科罗斯的两部曲长诗《奥瑞斯忒亚》，而欧里庇得斯也不止一次地到这位西西里诗人那里去寻找很少流传的或者未经加工的神话的异说。至于对神话事件解释，斯特西科罗斯显然没有越出史诗的"众神愤怒"的范围。发生在海伦、克吕泰涅斯特拉以及他们的亲人身上的所有灾难，都是由他们的父亲廷达俄斯引起的，他在向众神祭祀时遗漏了塞普里斯女神[①]，于是愤怒的女神就让他的女儿"嫁二夫"、"嫁三夫"。后来诗人们广泛使用的形式改良——引入所谓三段式结构，也是斯特西科罗斯的功劳。于是合唱歌谣的基本结构单位就不再像阿尔克曼的诗歌那样是单独诗节的多次重复，而是两个对称诗节的结合，再接上第三段——这就是长短抒情诗。斯特西科罗斯的长诗《格律翁纪》(赫拉克勒斯为取得三头巨人格律翁的牛群并与之搏斗的远征)和《忒拜纪》(俄狄甫斯的儿子之间的敌意和波吕尼刻斯的被逐)的纸莎草残卷提供了这种结构的确凿无疑的范例。

公元前六世纪下半叶，合唱梅里卡的题材范围扩大了。在伊比科斯的作品里，用庄重的豪华风格描写了作者的爱情体验(爱神仿佛狂风，"不可阻挡地、强烈地用黑暗遮盖一切，并用令人憔悴的狂妄行为冲击(诗人的)心灵，直达灵魂深处")。一般的颂人歌和体操比赛获胜个人的颂歌得到广泛传播。因为体育比赛已经成为在著名宗教中心地举行的全希腊节庆活动

---

① 即阿佛洛狄忒。——译注

的一个组成部分，因而获胜者就具有了政治意义，显贵家族或僭主的代表人物便有目的地利用这个胜利，并借此极力巩固自己的权威。有一首伊比科斯的颂人歌保存下来了，是祝贺萨摩斯岛僭主波利克拉特斯的儿子的；其中充满神话比喻，但没有思想深度。

来自希俄斯岛的多面手诗人西摩尼德斯（公元前556—前468年）的创作是另一幅图景。

341· 西摩尼德斯在几乎所有的合唱抒情诗样式方面尝试自己能力，结果都很成功。古时候人们就已对他在送殡哀歌（"特莱恩"）里表现出的真挚情感及其力度给予了极高的评价；将民间即兴"颂歌"改造成文学题材的胜利者颂歌可能也得归功于他；他的酒神颂（主要是神话情节的合唱长诗）获得过五十多次奖赏。可惜的是，由于西摩尼德斯的酒神颂一篇也没有保存下来，所以我们对他据以改编神话传统的各种原则知之甚少。在他流传至今的其他作品片段里，根本没有神话训诲成分。

当然，西摩尼德斯相信奥林匹亚诸神是全能的，他们手中掌握着凡人们并不牢靠的幸福。然而在描写人自己的理想时，他关注的不是具有传奇性行为的那些英雄们的高贵出身，而是个人自身的道德特性。那些自觉摒弃可耻行为并懂得保持着公正的城市价值的人，才是真正值得称为人的人。西摩尼德斯创作了讲述在阿提密喜安海岬和萨拉米斯岛附近海战的合唱长诗，赞扬了在塞尔莫皮莱山口战殁的将士，成为歌颂希腊人战胜波斯人的歌手，这决不是偶然的。通常对死后荣誉抱悲观情绪的西摩尼德斯，没有把塞尔莫皮莱战役中军人的功绩看成是不值得悲悼和痛哭的事件，而看成是值得永远纪念和光荣的事件，无论是腐蚀还是毁灭一切的时间，都无法消弥他们墓茔上建立起来的荣耀。西摩尼德斯用人为了达到目标清晰的高尚成就而付出的自身努力来与天生勇敢的贵族理想相对立。



阿波罗 公元八世纪奥林匹亚神庙西山墙中央雕像局部 约公元前406年

贵族政治世界观的阶级歌手是品达罗斯(约公元前518—前442年)。他在创作中也尝试过几乎所有著名样式的合唱抒情诗。亚历山大城的学者汇编了他所创作的十七卷诗歌,而传到我们手里的总共只有四卷胜利者颂歌;它们按照诗人所歌颂的比赛胜利地点分别归类(比如在奥林匹亚、皮菲亚阿波罗神庙旁的德尔斐、伊斯特姆和尼米亚,由此产生了品达罗斯的"奥林匹亚颂歌"、"皮菲亚颂歌"、"伊斯特姆颂歌"、"尼米亚颂歌")。品达罗斯的其他作品只传给我们长短不一的残篇。其中最重要的一些我们主要是通过纸莎草知道的,比如发现了二十多首品达罗斯的一长三短四音节诗。

胜利者颂歌的体裁和用途本身就已经预告了品达罗斯诗歌的主人公圈子——塞萨利亚、忒拜和埃癸那岛的贵族、西西里岛的僭主、在利比亚的希腊殖民地基列纳的国王。但也许可以更简单地将品达罗斯的颂歌评价为是对向他预订这些诗的人们的赞扬和刻意回报,而根本不是献给体育胜利者的无意义的吹捧,因为首先反映在这些胜利者颂歌里的是诗人自己的处世态度和他对生活价值的看法。

品达罗斯像当时大多数人一样,把尘世之事看作是给予人们财富、成功和荣誉的奥林匹亚诸神的权力和力量的表现。掌管一切的宙斯在凡人当中分配成功和失败;神时而推崇一些人,时而赋予另一些人伟大的荣耀。但假如我们想在品达罗斯那里寻找神何以向人表现自己愤怒或宠爱的理由的解释,那将会是徒劳的。各种各样的洪流把凡人冲向不同的方向,给他们时而带来快乐,时而带来悲伤;与诸神恩赐的幸福一起,命运还给人带来灾难。世上无人知晓,什么是他的命中注定;无人能找到更正确的标志,来事先猜测众神的意志;人的愿望时而向上飞扬,时而落到追逐空幻的欺骗……  · 342

品达罗斯的世界观同赫西奥德、梭伦和西摩尼德斯的观点之间的重大差异是显而易见的,但他们都相信神的威力,同时认为人有能力找到那个应该给他提供众神恩惠的行动方针,那就是正直的劳动,摒弃强诉恶讼和各种可耻的念头,公道而虔信的生活。品达罗斯根本不去尝试对人的命运做任何道德解释,像耕地和繁茂的树木并不每年都能丰产一样,成功和失败的轮替也是人类生存的规律,这是不依靠人自身行为而起作用的一种规律。凡是个人的努力恰好有利于他命运的转变则是另一回事;在这种情况下他能够取得不仅为他本人,而且为他整个家族都增光添彩的胜利。为了取得胜利,需要经常锻炼和训练人的体能的各种可能性;然而期待一个天生胆怯的人取得胜利是徒劳无益的,因为任何训练都无法改变与生俱来的本性。最后,成功都不会使人有权自命等同于神,类似的企图总是以目空一切的高傲者的灭亡而告终,而品达罗斯有时也认为,提醒幸运者注意必

须适度，以避免召来神的嫉妒是不无益处的。

在胜利者颂歌里，品达罗斯的世界观找到了艺术表达的最合适形式。三种成分决定了品达罗斯颂歌的内容和结构。那就是：胜利这个事实本身，使人能从中看到获胜者家族或其所在城市素来特有的英勇和尊严表现；神话，使人能回忆起胜利者高尚出身、其祖先的功劳，或作为训言而包含着的惩罚人的傲慢的教诲；道德箴言，或者包含在某些部分里，或者包含在整首颂诗里。与这三种成分结合在一起的往往是第四种成分，即作者对自己以及他高度评价的诗歌艺术的赞扬。比如，只有歌手的天赋，才能在后代人那里保持住英雄们的荣耀，而没有荷马就不会有人知道阿喀琉斯。与此同时，胜利者颂歌各部分相互衔接中思想发展的严格连贯性或逻辑规律性，从来不是品达罗斯关心的对象。在他的艺术思维中，毫无疑问喜欢追求各种形象的结合和形象的丰富象征性（比如金、水），这些都给理解并置成分之间的直接联系增添了难度。尽管掌控着品达罗斯的诗歌灵感力量非常强大，但他的胜利者颂歌却贯穿着某种“统一的尺度”，即报告胜利和古代神话、通行的智慧和诗人自己的意见，所有这些都与关于崇高道德价值的世界的观念有关，而那些价值组成了他的世界观基础。

品达罗斯的理想本质上具有很深的贵族性，尽管它在某种程度上号召发展人的各种可能性并适应了城邦国家的道德需求，但与他最接近的同时代人已经开始觉得它陈旧过时了。与古希腊罗马时期正在来临的新的古典阶段更为合拍的是合唱抒情诗的另一位伟大的代表人物、希俄斯岛的西摩尼德斯的侄子、几乎与品达罗斯同时进行创作的巴克基利得斯。十九世纪末发现了二十首巴克基利得斯的作品，其中十四首是胜利者颂歌，即属于同品达罗斯颂歌一样的体裁。但是在理解什么是英勇时，巴克基利得斯的态度与西摩尼德斯很接近，他把英勇看作不是与生俱来的本性，而是对摆在他面前的任务的适应。从文风上看，巴克基利得斯的颂歌在幻想的翱翔和抒情的强度方面要逊色于品达罗斯，而其特点是叙事平静、明晰。巴克基利得斯的这个才能尤其表现在他的《酒神颂》里，其中具有重要意义的两首诗讲述了传说中雅典国王忒修斯的功绩，在这里，雅典神话般的历史被用作希腊城邦于马拉松和萨拉米斯岛胜利之后地位增强的原因解释。

品达罗斯和巴克基利得斯以后的合唱抒情诗，与贵族文化密切相关，失去了世界观的深度。希腊无数节庆日的酒神颂和各种颂诗还继续创作了几百年，但往后主要集中在它们的纯音乐演出上了。在公元前五世纪的文学中，新的体裁——戏剧正占据着主要的地位。

# 第二章 古典时期(前五世纪至前四世纪)的希腊文学 诗歌 ·343

## 1. 雅典的城邦国家(公元前五世纪至前四世纪)

公元前六世纪末和前五世纪初几十年,希腊世界开始越来越关注中部希腊东北角的一个小地区阿提喀[①]。在雅典,庇西特拉图僭主政权的推翻和克利斯提尼民主改革的实现(公元前507年)揭开了阿提喀和整个古希腊文化历史上新的一页。雅典在大约两百年里成为古希腊文化的中心,因此古希腊文学的古典时期理应称作阿提喀时期。

克利斯提尼改革的社会意义在于肃清了氏族组织的残余,彻底建立起城邦国家,即一种公民集体,该集体认为自己在被剥削奴隶和非希腊蛮族及国家("蛮夷")面前是一个统一的集体。当然,雅典国内也矛盾重重,所以公元前五世纪的前几十年社会冲突急剧爆发,但整体上,已经在阿提喀确立起来的这种国家制度的基础是"积极公民的一种共同私有制,他们在奴隶面前不得不保存这种自发产生的联合形式"(《马克思恩格斯全集》第三卷)。各阶层自由雅典人的团结一致,使他们的陆军能够在马拉松战胜波斯军队(公元前490年),并使希腊联合舰队在萨拉米斯岛附近击败比它强大的薛西斯的海军力量(公元前480年)。

希波战争主要阶段的顺利完成,使雅典在当时希腊世界占据了主导地位。对海洋的控制权可以保证雅典从黑海沿岸地区源源不断地运输廉价的农作物,并出口阿提喀农业和手工业的传统产品橄榄油、葡萄酒、彩绘陶器。整个爱琴海和伊奥尼亚沿岸地区都为雅典人提供了廉价奴隶劳动力的广阔市场。雅典在战争期间建立起来的海军联盟中的霸权地位,使流入盟军国库的资金可以用于大规模城市建设,有数百名贫穷公民参与其中,他们是各行各业的手工业者。在生产力显著增长的基础上,到公元前五世纪中叶雅典形成了自由公民的短暂阶级联合,这就促进了雅典城邦国家的文化高度繁荣。

同时代人以当时的社会关系水平,通过宗教—神话形象来理解雅典在公元前五世纪上半叶所经历的爱国主义热情的意义。不仅在希罗多德融入了民间寓言和短篇故事的历史叙述中,波斯君主制的失败被认为是诸神因波斯国王的妄自尊大而惹怒,从而对他们加以惩罚的结果。即便是冷静而

---

① 雅典所在地区。——译注

敏锐的政治家、萨拉米斯胜仗的指挥官地米斯托克利本人，也确信雅典人之所以胜利是由于神力的庇护，甚至是神力的直接干预。

因此，大部分群众仍然相信神人同形的古老神祇，相信一切预言和征兆；而在受过最高教育，通晓克塞诺芬尼和赫拉克里特（约公元前544—前480年）的哲学的善于思考的雅典人眼里，神的形象就比较抽象，被等同于大自然和社会内部的秩序和规律性，而主神也被视为正直地惩罚一切背离永恒正义准则和法规行为的严厉法官。其实，如果不考虑宗教概念层次的高低差异，雅典的民主制从总体上认为自己的存在是神灵所为，并且认为坚不可摧的传统法规和道德规范是民主制长久稳固的保证；这也奠定了城邦制世界观的独特保守主义。

与此同时，城邦国家内部必然带来雅典民主制危机的各种力量已经成熟。一切剥削制度不可避免地引起的社会分化，逐渐削弱了“共同私有制”的基础：尽管公民有名义上的平等权，但是拥有数千名奴隶的富人尼西亚斯和拥有两三个奴隶、并在他们帮助下经营自己小块土地的某个小地主之间仍然存在着巨大差异。国家通过向富人征收各种物质税（所谓“特税”），比如装备军事船只的费用、支付戏剧演出的费用等，试图平衡财富差异，但是奴隶主上层社会的代表们越来越认为这种责任是一种负担，并想方设法摆脱这种赋税。

344 ·

雅典民主制还面临来自另一方面的危险。从本质上来看，雅典民主制需要发展每一位公民独立评判的能力、对自己和同胞的责任感、主动精神和创造才能。“我们自己讨论自己的行为或者努力正确地评价行为，不认为言论会坏事”，修昔底德的《历史》一书记载了雅典民主制领袖伯里克利的话，“我们的优势还在于，我们既要发现英勇无畏精神，又要成熟地讨论预想的事业；而其他人，刚好相反，无知者无畏，善思者多虑”。但是人民会议上对立观点之间不可避免地会形成冲突，由此带来的争论以及由复杂局势变换而引起的对外政策转折，都使人们思考现有道德和法律形式的相对性问题，并将理智的分析而非盲目的信仰放到了首位。公元前五世纪下半叶的哲学思想里越来越强烈地感觉到各种纯理性主义倾向、渴望理解和解释组成公民集体的不同个体的行为动机。在这一过程中哲学家们无疑起了主导作用，他们一般被称作“诡辩派”，即“智者”，他们的兴趣主要在人的社会实践领域。诡辩派在自己的学说中清楚地将人的本性同人自己所创造的，并可根据其想法而改变的法律对立起来。用诡辩派奠基人之一普罗塔哥拉（约公元前485—前415年）的话来说，新世界观宣称“万物的尺度”不是传统的、约定俗成的、由神制定的标准，而是人本身，是行为自由并只为自己负责的人本身。

虽然诡辩派的学说是以独立个性增强为前提条件的民主制发展的合乎规律的结果，然而由这一学说得出的实际结论却对于城邦制那些越加感到自己的负担太过沉重的那些社会中间阶层来说还是非常有益的："人是万物的尺度"这一论点使人们有可能脱离公社，并使他与集体相对立，给伦理学注入了对现有准则持主观主义和怀疑主义的思想因子。人的行为同传统城邦制道德和伦理的相互关系，就成为公元前五世纪下半叶雅典最重要的道德问题。

当雅典享有世界财富并在希腊占有优势地位之前，伦理问题尚属于"纯"理论。公元前431年爆发的伯罗奔尼撒战争结束了前几十年的许多幻想。在这场战争中，雅典及其同盟军和由斯巴达领导的其他希腊国家联盟发生了冲突。当雅典人登陆破坏斯巴达人的田野和耕地的时候，敌军却侵袭了阿提喀地区，迫使成千上万的庄稼人到雅典寻找避难所，并躲在城墙后满怀悲痛地眼看着自己的家园被抢劫一空，橄榄树和樱桃园也被砍伐殆尽。手工业者和商人致富了，农民却破产了。一些政治冒险家们，他们利用一部分人的战斗激情和另一部分人的贫穷地位大发战争财，得意洋洋地改善自己的生活状态。战争初期全城遭遇的鼠疫流行病使雅典人大伤元气，并强烈动摇了他们对神灵永远保佑的信念；德尔斐神庙的祭司同情保守的斯巴达人，并预示雅典人会彻底溃败，因此他们也不再相信神的能力。当然，在伯罗奔尼撒战争进行的不到三十年间，雅典人有过喘息和暂时振奋的时期，也不是没有过几次个别的胜利，但是战争前夕短暂的阶级统一体不可挽回地被摧毁了。尖锐的社会矛盾和意识形态冲突彻底暴露出来，甚至各种力量难以置信的努力都不能使公元前404年的雅典免遭如此毁灭性的失败，以至于民主制度的存在本身受到了严重威胁。公元前401年之前恢复的民主制度已经与公元前五世纪中叶的民主制度大不相同了，因为民主制度的社会基础——独立的小地主——已遭毁损，传统的道德规范已被遗忘，也没有人再满足于相信神统治世界的公正性了。

· 345

整个公元前四世纪，雅典是在民主城邦制正面临崩溃的危机下度过的，比如，海军联盟的瓦解使雅典失去了一部分收入，这些收入在公元前五世纪曾经可以保障最贫穷公民的基本生活水平，而地方上的富人也越来越坚决地拒绝从自己的口袋里掏钱为奴隶主联盟买单，并渴望有一个能够巩固富人阶层地位的"强人"来执掌政权。大部分自由的雅典人对政治问题冷漠和无动于衷，这种态度代替了曾经有过的对国家命运的关注；不事生产的贫农也开始寻找到邦国之外生存的手段，甚至为波斯总督提供雇佣兵的骨干。在这种情况下，雅典不可能有效抵抗日益强大的马其顿，他们在喀罗尼亚战役中的失利不仅意味着他们失去了政治独立，而且预示着整个古



雅典墓地的陪葬酒碗 约公元前八世纪中叶
雅典 国家博物馆

希腊文化阿提喀时期的终结。

社会的高度发展、人所面临的道德问题的复杂化和深化，在公元前五世纪之初就成为摆在文学面前的新任务。无论是史诗所创造的英雄主义理想，还是旨在歌颂与生俱来的英勇精神的合唱抒情诗所提出的道德假设，都再也不能满足已经觉醒并有意识参与国家管理的广大雅典平民的道德诉求。即使是公元前六世纪初在梭伦的训诲悲歌中提出的足资借鉴的纲要也仍然不够充分。在与某种外在于人的客观力量的相互关系中，个人的行为问题，只能由崭新的体裁来提出，这种体裁应当能将自己主人公的行为和思考变成整个公民公社的财富。公元前五世纪的雅典悲剧就是这种体裁，在这一百年里，悲剧的发展反映了雅典民主制及与之紧密相连的城邦世界观的形成、繁荣和危机。

随着民主制度创造潜力的衰退，文学作品各体裁之间的相互关系也发生着变化。悲剧在整个公元前四世纪还继续上演(已知的有超过四十多位剧作家的名字)，但是这一时期并未留下一部作品。现在演讲散文占有首要地位，它与热门政治问题紧密联系，它能成为独立体裁完全应该归功于那些诡辩派，正是他们创造了说服学科，即演说术，用语言开辟了表达感情的新源泉和对听众进行心理影响的新方法。在诡辩派无庸置疑的影响下还形成了一种哲学对话，把独立的文学兴趣既表现为一种叙述文体，又表现为由各个参与交谈者进行评述的一种独特方式。与散文体裁发展直接相关的是出现了对文学言语理论的研究，其基础在公元前五世纪已经由高尔吉亚奠定下来；公元前四世纪，在亚里士多德的著作和他的学派中得到了进一步的详细研究。流传至今的欧洲美学思想的早期文献——柏拉图的一系列对话和亚里士多德的《论诗歌艺术》的论文(《诗学》)正属于这个时期。

### 2. 悲剧的起源和戏剧演出组织

古希腊悲剧的起源问题是古希腊文学史上最复杂的问题之一。原因之一在于，生活于公元前五世纪的古希腊学者（他们或许还掌握某些更古老的文献，其中包括早期悲剧诗人的作品）的著作未能流传下来。亚里士多德在他《诗学》第四章里有最早的证据。稍后一些的古希腊史料并未完全同意亚里士多德的观点，并经常引用本身尚需进一步核实其来源的新说法（比如，贺拉斯在《诗艺》中的说法）。因此，研究者中有人对亚里士多德的观点持怀疑态度并试图绕开他的材料来解释悲剧的起源。但是这种重新构造的成果却很少能经得住严格的批评，所以应该承认亚里士多德的论证仍然是最值得相信的。 ·346

我们在《诗学》（第四章）里读到："悲剧起初源于即兴作品……来自酒神颂的带头人，它有所发展……，并经历了许多变化，才得到了它自身的性质，……本来是玩笑的话后来变得严肃了，因为悲剧是由萨提洛斯[①]剧的概念发展而来。"

亚里士多德认为悲剧的原始阶段来自酒神颂，酒神颂是一种合唱歌谣，是植物神狄俄尼索斯祭奠活动不可分割的一部分，体现原始人对大自然冬天死去和春天复苏的理解。在这方面狄俄尼索斯的宗教是与近东地区的神（比如埃及的俄西里斯或者腓尼基的阿多尼斯）的宗教相似的现象。无论如何，具有原始宇宙性质的宗教仪式包含着每年一次神的死亡和复活，并且复活是在春分时节，即太阳转向夏季，预示新丰收的时候发生。狄俄尼索斯也渐渐获得了动物神的特征，它被形容成繁殖畜群的公牛模样，所以在公元前五世纪的文学中对他的祭祀歌曲——酒神颂——就被称作"追逐公牛者"。狄俄尼索斯在物质财富直接创造者，即庄稼人、葡萄园丁和畜牧人那里颇受尊敬。这一点可以通过地主贵族阶级在公元前八世纪至前七世纪对狄俄尼索斯宗教传播的激烈反抗来证明。有关某些国王企图驱逐或囚禁一位年轻神灵（他令人们内心发狂，并使人们摆脱有钱有势者的统治）的神话对此进行了追忆。在公元前七世纪至前六世纪，对狄俄尼索斯的崇拜成为暴君手中同贵族进行思想斗争的武器之一。比如，在科林斯，僭主拍立安得统治期间酒神颂极为盛行。在他的宫廷里住着半传奇歌手阿里翁，古希腊时期认为是他第一个赋予即兴酒神颂以有组织的文学形式。

---

① 或称"羊人"。——译注

这种作为阿里翁创作基础的前文学的原始祭祀歌是什么样的，我们还并不清楚。但是，毫无疑问，亚里士多德关于酒神颂的“带头人”的论证指出了酒神颂表演的一个重要方面，即先由独唱者唱出“引子”，之后是就开始合唱。如果作家让他来回答合唱里提出的问题、叙述某些神话故事的话，那么这位酒神颂的“带头人”就会很容易变成未来戏剧里第一个和暂时唯一的演员。或许，酒神颂已经在阿里翁的创作中达到了这种高度。无论如何，确实可信的是，古人把演员称为“回答者”，而且人们认为阿提喀第一位悲剧诗人是泰斯庇斯，在他的演出中，独唱者不仅唱还要说，最主要的，他会按照情节进程更换各种衣裙，戴各种面具。这就奠定了该体裁进一步发展的巨大潜力，所以悲剧的原始形式可以设想是演员、简短讲叙人和用歌曲回应他们的歌队之间的对话。合唱的时候，演员可以离开舞台，过一段时间后再带着新的面具和服饰登台，这样依次扮演几个剧中人角色。酒神颂的“带头人”变成了“回答者”，而独唱者也成了朗诵者。

至于向回答者提问的歌队，那么狄俄尼索斯最合适的随从就是所谓的“萨提洛斯”，即一群快乐的类似于羊的动物，他们在希腊许多地区象征着大自然的生产力。在阿提喀，与萨提洛斯相提并论的有各种地方神灵，比如像马的西勒诺斯，在公元前五世纪的雅典艺术里，萨提洛斯和西勒诺斯之间很难找出多少本质差异。有关前文提到的诗人阿里翁，史料正好指出，是他培育了口说诗句的萨提洛斯作为他的酒神颂里的表演者。这就意味着合唱演员都打扮得像个萨提洛斯，即大概披着羊皮或者带着有角假发，穿着画成羊脚和蹄状的鞋子。由歌队扮演山羊——萨提洛斯的酒神颂完全有理由被称为“山羊歌”，这也符合希腊词“tragōidía”的原意（现在意思是“悲剧）。按照希腊语的意思，“trágos”是“山羊”，而“ōidé”则是

347 •



希腊人对抗波斯人 阿提喀时期彩色人像大碗 杜里斯杰作
公元前五世纪初 巴黎 卢浮宫藏

"歌"。因此,这一体裁的名称本身证实了亚里士多德的观点,根据他的观点,悲剧(在我们对这个词的理解上)是原始的"萨提洛斯剧表演"。狄俄尼索斯的这些快乐而放肆的随从当然不可能评论非常严肃的事物,也不可能有太长的评论。正如亚里士多德所指出的一样,这些"山羊歌"篇幅短小,当然性质也很幽默。 ·348

早期萨提洛斯剧只有狄俄尼索斯一个人参与情节,其参与者的想象力受到何等程度的限制,现在还很难说。无论如何,古典时期的雅典悲剧极少涉及这方面的故事。看得出,在萨提洛斯剧表演中加入其他主题的做法,是早在它们演变为有演员参与的"悲剧"形式之前很久就已经采用了。或许,古希腊文献中保留下来的一句"这和狄俄尼索斯有何关系?"的俗话就源自这一时期,许多学者认为,它证明狄俄尼索斯的追随者们不满意将不相干的主题加入到它的原来的体裁中。

简单而戏谑性的萨提洛斯剧表演转为激昂的悲剧完全发生在阿提喀当地,其原因应该就在雅典民主制国家形成时期的思想变动当中。

阿提喀的悲剧在暴君庇西特拉图在位期间于公元前534年被首次搬上舞台。在这位君主的授意下,泰斯庇斯被召进城,当时,他已经由于在故乡出色的戏剧表演而名声大噪了。雅典统治者力图通过制定对狄俄尼索斯的国家祭祀仪式来巩固自己在平民中的地位。从那时起,每年三月末至四月初(它最早与春分有关)的大狄俄尼索斯节上必定加入悲剧表演。

推翻庇西特拉图的统治之后,大约在公元前501年至前500年间,新的悲剧表演制度以国家名义确定下来,并在雅典戏剧整个繁荣时期一直得到保留。每年在大狄俄尼索斯节上有三名戏剧家以文学竞赛的形式进行表演,获胜者将获得荣誉奖章。与诗人一道,以及后来与第一位获奖演员一道,同时获奖的还有一名赞助人,他是一个富人,应国家委托承担了与悲剧上演相关的物质上的费用。

雅典悲剧的初期并没有留下任何作品,只是根据公元前六世纪后三十几年的造型艺术古物,以及僭主宫廷里盛行的抒情散文作参考,可以推测,那时的悲剧还保留着戏谑滑稽的特点,与"萨提洛斯剧表演"没有太大的区别。暴君统治的推翻和民主制的建立引起了新的思想和审美诉求。实行国家竞赛体制大大提高了剧作家的责任感。或许,正是在这一时期,按亚里士多德所言,悲剧"变得严肃起来",即到神话情节和形象中去寻找关于现实的社会政治问题以及新时期提出的道德伦理问题的答案。

我们在与埃斯库罗斯同时代,但比他年长的诗人弗里尼库(约公元前540—前470年)的创作中发现了第一个例子,他的主要功劳在于将有"戏谑性言语"的短小作品变成了真正悲剧形式的戏剧。尽管对弗里尼库的评

判并不能根据他的悲剧作出(因为这些悲剧没有保留下来),但相当明确的是,公元前494年之后不久他曾上演了悲剧《米莱图斯的陷落》,该剧哭诉了希腊最强大城市在小亚细亚地区抗击异族统治的过程中遭到波斯人毁坏的故事。根据希罗多德的描述,观众们对自己同胞们在剧中所呈现的贫穷感到非常震惊,以至于整个剧院哭声一片,而弗里尼库也因为滥用同胞们的爱国情感而遭巨额罚款。但作出这一决定的真正原因完全是政治性的,因为弗里尼库的悲剧可以号召雅典人组织起来与波斯人对抗,而这并不符合当时掌权的贵族地主集团的意图。弗里尼库于公元前476年上演的另一部悲剧《腓尼基妇女》,讲述了萨拉米斯岛战败后波斯人营地里的悲痛情状。这部悲剧的赞助人就是指挥战役的希腊海军统帅地米斯托克利本人。这一次,政治局势已完全不同,所以评委们一致决定授予弗里尼库一等奖。

弗里尼库悲剧结构的特点是合唱中的独唱部分仍然居多,与其说像真正的情节剧,不如说像朗诵演员参加的激昂的清唱剧。迈出决定性一步的是埃斯库罗斯,他加入了第二个演员,并把对话放在首要位置,相应地缩减了合唱部分,尽管合唱在他那里无论是长度还是内容仍然很重要。索福克勒斯更前进了一步,他加入了第三个演员,并将悲剧的主要情节和思想重点都挪到了对话当中。但是,在整个公元前五世纪,歌队还是古希腊悲剧必不可少的成员之一。埃斯库罗斯的歌队有十二个人,索福克勒斯则把人数提高到十五个。

349·

合唱队的加入决定了古希腊悲剧结构的基本特点。合唱队出场(所谓"帕洛德"——上场歌)走上剧场(古希腊剧院的中央部分)在埃斯库罗斯早期悲剧中就已经标志着悲剧的开始;在埃斯库罗斯的大部分悲剧和索福克勒斯及欧里庇得斯全部戏剧中,在上场歌之前有开场独白,通常作为讲述情节起始背景的引子。悲剧的这部分根据其作用被称作序曲(即前奏)。之后整个悲剧就按照合唱表演和对话表演交替进行。说话部分结束之后演员离开歌舞场,合唱队单独留下表演"斯塔西姆"。"斯塔西姆"的字面意思是"站歌",即合唱队站在歌舞场唱歌,但唱歌的同时还伴有一定的舞蹈动作。无论在"上场歌"还是在"斯塔西姆"里,歌曲通常都具有对称性,即分为段落和回应段落,而且照例根据诗歌长短准确地相互对应。有时对称的诗段以长短句抒情歌曲结尾,之前也可以有合唱队领队的简短引子。领队也参与对话表演,与剧中人物直接接触。除了纯粹的讲述或合唱表演之外,悲剧中还包含所谓的"悲歌",由独唱者和合唱队共同演唱,合唱队以叠唱回应演员的痛苦呻吟。

如果说在不同的诗人那里,合唱队的"斯塔西姆"的长短和作用各不相同的话,那么这种形式在流程上是有严格规定的:在第三段即最后一段"斯

塔西姆”之后，悲剧就开始走向尾声。埃斯库罗斯经常会在简短的尾声对话表演中加入一首较长的终曲，在歌声的陪伴下，合唱队庄严或悲伤地绕场行走离开歌舞场。埃斯库罗斯的后继者则相反，他们通常扩大对话表演，留给合唱队的是一段简短的歌，并从歌舞场中指定位置退出。三名参加竞赛的剧作家在大狄俄尼索斯节上表演的都不是一部戏剧，而是包括三部悲剧和一部萨提洛斯剧的一组作品。这一套作品总称为四部曲，而假如其中的悲剧因为情节统一而连在一起，组成具有连贯性的三部曲（埃斯库罗斯通常采用这种形式），则那部萨提洛斯剧的内容也与之衔接，而且以滑稽的态度来描述同样一些神话故事的某个情节。如果没有这种联系（索福克勒斯和欧里庇得斯通常这样处理），则这幕萨提洛斯剧的主题可以由艺术家自由选择。古希腊人认为这一体裁的奠基人是诗人普拉提乌斯，他来自多利安人的城市弗里文特（公元前六世纪末至前五世纪前二十五年），但是他很可能不是早就出现的萨提洛斯剧的创立者，而是给该剧种赋予特殊文学形式的第一位诗人。在萨提洛斯剧和悲剧三部曲必需联结的过程中，毫无疑问保留了对悲剧本身的萨提洛斯剧阶段的回忆；与此同时，萨提洛斯剧的出现给歌舞场带来了放肆而快乐的场面，从而将观众带进狄俄尼索斯节庆欢快愉悦的氛围之中。

古希腊戏剧上演的外在条件与现代观众习惯的条件也有显著区别。如前所述，雅典悲剧起初是一年上演一次，并且仅在大狄俄尼索斯节上；只是从公元前433年开始，才在献给狄俄尼索斯另一个节日，即所谓“列纳埃节”（每年一月末至二月初）表演。演出在周围有半圆形散座的露天广场上举行。在雅典，狄俄尼索斯剧场位于其卫城东南坡上，可以容纳近一万七千人。因此，剧作家实际上是在自己故乡所有成年人面前，在全民节日的隆重庆典日子里表演，这就要求他在选择和加工题材时格外负责。并且，他还必须每次都排演新作品，这种一次性表演提高了悲剧的现实意义，并有可能在台词中加入对现代政治的暗讽，或者参与热点问题的讨论。

为了补偿剧场人员的经费开支，需要观众付费观看；但是，穷人和不太富裕的公民的看戏费用由国家支付，这有力地表明了戏剧的社会教育作用得到了高度的评价。

古希腊戏剧的鸿篇巨幅在露天表演时，必须使用特殊的手段以放大演员的体型。演员们身着拖到地上的庄重服饰，戴着蒙住整张脸的面具，面具上顶着高高的发髻或帽子。面具用于区分出场人物类型（国王、信使、老人、青年等）和角色的心理状态（痛苦或者高兴、极度安详或者无比绝望）。在必须传达主人公情绪变化时，演员在后台会换上新面具。因此，演员失去了非常重要的表演手段，比如面部表情；为了传达角色的不同细微差异，

•350

演员只能使用手势和各种各样的语调。

舞台的布置最开始是非常简单的：起初，供演员更衣的木制建筑物（景棚）作为宫殿、统帅的帐篷或庙宇，剧情就在这庙宇前面展开。后来在景棚前面搭起了柱廊（舞台前部），柱廊之间的空间里可以摆放一些与戏剧场景有关的画板。把布景画（或许是画好的背景图）放上舞台据说是索福克勒斯首创，可以肯定的是，这种创新之后，剧作家能够把更多希望寄托在观众的想象上了。如果必须表现房子内部发生的事，就会从景棚的中央门里推出一块特别的小场地（展台）；为表现天空中突然出现的神灵，就使用很原始的升降装置。在古希腊（以及后来的欧洲）戏剧史上，这些神灵留下了一个称呼"来自机器的神"（拉丁语 deus ex machina）。

舞台条件的局限和合唱队的在场，使得古希腊剧作家最喜欢独特的"地点一致"；但是在必要的时候，合唱队可以在悲剧进行的当中离开歌舞台，于是悲剧情节也就突然转到了其他地点。而说到"时间一致"，则此时大众很容易理解这是不可避免的假定性：为了使打了胜仗的希腊人在这点时间内及时从特洛伊城下返回阿耳戈斯，唱一段"站歌"就足够了。应该指出，这两个后来被十六、十七世纪欧洲古典主义大力宣传的"一致性"对于希腊悲剧来说并没有多少必要性，而只是从作为悲剧基础的情节统一性中自然而然地产生的。

希腊悲剧古典作家的作品在他们逝世几百年以后还在继续上演和被人阅读。公元前三世纪，即亚历山大派哲学繁荣时期，出版了埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯的"作品全集"，这些按照当时学术的所有规范出版的许多卷纸莎草，并成为日后各种抄本的样本，一些受过教育的读者一直到公元五世纪至六世纪（目前为止在埃及找到的古希腊残留的纸莎草可以证明这一点）仍然使用这些抄本。但是到公元二世纪的时候，由于业已形成的某种读者喜好和学校的需求，人们对这些作品进行了一次精心挑选，结果埃斯库罗斯和索福克勒斯每人选出七部作为其代表，而欧里庇得斯则选出十部。其实，欧里庇得斯的十部作品后来还添加了九部，组成其曾有过的作品全集中的两卷。这些古希腊晚期的手稿也成为十世纪至十四世纪拜占庭抄本的样本，现代出版的古希腊剧作家的作品都源于此。

### 3. 埃斯库罗斯

像其他希腊戏剧家一样，有关埃斯库罗斯生平的资料并不多。他生于公元前 525 年阿提喀地区的厄琉西斯，家庭是古老贵族。少年时期埃斯库罗斯就见证了僭主政权的推翻和克利斯提尼民主制改革的垮台，成年后他

参加了希波战争的最重要战役：马拉松（公元前490年）、萨拉米斯（公元前480年）和普拉塔亚（公元前479年）。埃斯库罗斯对自己作为一个公民和战士所取得的功绩的评价，显然远远高于对自己诗歌活动的评价；至少，在据说是他本人撰写的墓志铭中，只字未提作为诗人在戏剧竞赛中获得的胜利：

马拉松的树林和长头发的米底亚人
都在战役中熟悉他的英勇。

剧作家埃斯库罗斯的第一场演出是在公元前500年；而仅仅十六年后（公元前484年）他已成功地战胜了自己的许多对手。后来他还十二次在戏剧诗人的竞赛中荣戴桂冠，而到公元前470年至前460年间埃斯库罗斯显然已经成为雅典最富盛名的悲剧诗人。他于公元前456年在西西里逝世，但是他的戏剧竟意外地在他逝世后很长时间被重新搬上雅典剧场。埃斯库罗斯一共创作不少于八十部剧作；经常形成连贯的四部曲。现存的七部悲剧出自于埃斯库罗斯创作生涯的大约最后二十年。还有不同长短的几百个片段被保存下来，其中包括不久前发现的他的萨提洛斯剧的纸莎草片段；它们同其他古希腊考古发现一道，经常能补充说明这位雅典伟大剧作家的创作，古人已经称他为“悲剧之父”。 ·351

从这一定义中往往可以看出人们很肯定埃斯库罗斯对戏剧结构所作的非常重要的改革。事实上，一方面看，他引入第二个演员和依靠合唱队来加大述说内容，对于阿提喀戏剧的进一步发展具有根本性的意义。但是在现存悲剧的三部中（《乞援人》、《波斯人》、《七将攻忒拜》），仍然有三分之二或一半篇幅是合唱，甚至在后来的三部曲《奥瑞斯忒亚》的第一部《阿伽门农》（公元前458年）中，合唱也占了三分之一，并且无论在内容上还是在悲剧结构上都发挥了第一位的作用。另一方面，据传埃斯库罗斯本人称自己的作品是“荷马盛宴的剩菜残羹”（古时候人们认为荷马不单单是《伊里亚特》和《奥德赛》的作者，还是很多“系列长诗”、颂诗等作品的作者），所以某些研究者认为，埃斯库罗斯的功绩就是赋予现有并经过了加工的传说和神话史诗以某种戏剧形式。实际上，情况要复杂得多。

神话形象思维，当然既是埃斯库罗斯所特有，也是他前辈在创作史诗和散文时所特有的。他也相信存在着英勇无比和有权有势的神灵，人的命运就受这些神灵控制。但是，诸神和人之间的相互关系在埃斯库罗斯眼里，与在英雄史诗里看到的完全不同。在现有的埃斯库罗斯悲剧中，他的世界观是有发展的，表现为克服古代审美标准和建立新的世界模式的过程，这

种模式服从于某种客观的、宇宙内部特有的道德法则。

悲剧《波斯人》(公元前472年)是埃斯库罗斯有确切年代标记的作品中最早的一部,内容完全是真实的历史事件,即波斯舰队在萨拉米斯岛附近溃败,剧中对战役的描写以及薛西斯的陆军随后的撤退,被认为是研究这一时期最可靠的历史资料之一。但是,埃斯库罗斯在雅典的胜利中看到的不是当时军事—政治史的某些个别片断,而是世界固有的深刻的规律性现象。薛西斯为自己的军队建造了一座经过赫勒斯滂(现在称为达达尼尔)海峡的桥,并将铁甲扔进大海,以制止狂暴的大自然,结果这不仅侮辱了海神波塞冬,而且因为企图让埃拉多斯[①]屈服于自己而破坏了自古以来就有的、神所规定的秩序,按照这一秩序,欧洲及其周围的大海都属于希腊人,而亚洲和它的广袤平原和高原都属于波斯人。薛西斯极为傲慢,从而成为精神失常的牺牲品,因为只有在智力缺陷的状态下,人才能破坏大海和陆地的自然分配,在埃斯库罗斯的眼里这种分配同样符合波斯君主国和雅典民主国各自占主导地位的政治体系之间的自然区别。薛西斯的失败不单单是简单的"神灵妒忌"(神灵惩罚过分高傲的凡人)的结果;更为重要的是埃斯库罗斯确信,薛西斯企图破坏自然的、因此也是合乎规律的事物秩序,必然要遭受上帝的惩罚和报应。埃斯库罗斯把雅典人的胜利看成是神灵给予希腊国家体制和公民平等的支持。

悲剧《乞援人》(年代不确定,学者们认为可能是在公元前三世纪的九十年代中期到六十年代中期之间;我们认为最有可能的创作年代与《波斯人》接近)的基础是关于达那伊得斯的女儿们逃脱同自己的堂兄弟们,即埃古普托斯的儿子们结婚的古老神话故事。埃斯库罗斯和他的同时代人认为,在达那伊得斯姐妹的行为中这个古老主题是完全难以理解的,因为公元前五世纪的雅典近亲之间的婚姻不仅没被禁止,而且在个别情况下还被认为是保护家族财富的必要手段。埃斯库罗斯在埃古普托斯的儿子们的行为中,找到了达那伊得斯姐妹不愿同一直盯着自己的堂兄弟们结婚的缘由,因为他们想靠武力霸占女人,完全不顾姑娘们自己和她们父亲的意愿。逃难的姑娘们在古老的希腊城市阿耳戈斯找到了栖身之处,并在这里得到国王珀拉斯戈斯的支持,后者是一个依靠自己人民的意愿执政的理想君主。阿耳戈斯的公民给予达那伊得斯姐妹的帮助象征着古希腊人的虔诚,而当埃古普托斯的儿子们派出的信使表现得完全不尊重希腊人的神灵和他们的祭坛(达那伊得斯姐妹正躲在这些祭坛下)之时,其行为就再一次有力地突

① 即希腊。——译注

出了埃古普托斯的儿子们的傲慢和对神灵的亵渎，也成为对他们无条件谴责的理由。埃斯库罗斯用这个古老的神话故事情节来证明与野蛮的暴政相对立的希腊人的仁爱精神。 ·352

这部悲剧中珀拉斯戈斯的形象令人感到饶有兴趣。面临艰难抉择的珀拉斯戈斯（接受达那伊得斯姐妹就会引发同埃古普托斯的儿子们的战争，而如果拒绝达那伊得斯姐妹就会招致保护外来人和乞援者的宙斯对这座城市自天而降的愤怒）最终决定维护正义；这一漫长而复杂的选择过程证明埃斯库罗斯的主人公是多么艰难地找到一条由抒情的“迟疑”走向觉悟到人的公民责任心之路。

理想统治者的特点还在悲剧《七将攻忒拜》（公元前467年）中厄忒俄克勒斯的形象中显现出来。该剧是描写忒拜国王拉伊俄斯家族的三部曲中的最后一部。前两部未保留下来的悲剧（《拉伊俄斯》和《俄狄甫斯》）讲述的是这一不幸家族的两代人的命运；《七将攻忒拜》描述的是俄狄甫斯的两个儿子——厄忒俄克勒斯和波吕尼刻斯之间的冲突。当俄狄甫斯不自觉犯下的罪行暴露后，他的儿子们就不再像从前那样尊敬他了，于是他愤怒地诅咒他们，立遗嘱让他们以武力争夺皇权。父亲死后，厄忒俄克勒斯和波吕尼刻斯商定依次统治忒拜国，但厄忒俄克勒斯很快就将波吕尼刻斯流放；波吕尼刻斯就召集由六位首领指挥的军队（他自己是第七位），率领他们进攻故乡，想夺取王位，惩罚兄长背信弃义的行为。但是《七将攻忒拜》与神话的传统版本不同，埃斯库罗斯几乎不谈引发战争的直接原因，在他这里，厄忒俄克勒斯是一位忠勇的首领，当波吕尼刻斯率领敌军攻打自己的城池而犯下滔天大罪的时候，他是祖国有力的捍卫者。七组独白组成了占据悲剧核心地位的一场大戏：厄忒俄克勒斯任命一位英勇无畏，并相信自己所捍卫的事业是正义之举的将领，去抵抗巡逻队通报的每一位敌军头目。如果再补充一点的话，那就是大部分敌军首领都带有自高自大和目空一切这样一些极为明显的强暴者的反面特征，他们竟然斗胆与自己的神灵争辩，而在对他们手下的军队作描写时，又使他们具有某些与外国蛮夷之徒相似的特点，这就很容易使人在《七将攻忒拜》中听到对《波斯人》中隆隆作响的英雄爱国主义主题的回声。古人高度评价埃斯库罗斯的这部悲剧不无道理，并在他逝世数十年后不断上演，因为他们把它看作是“充满阿瑞斯的”，即威武的、爱国主义激情的一部戏剧。

但是，对厄忒俄克勒斯的描述并不止于他的崇高爱国主义和公民英勇精神。因为，在希腊人的概念中，父亲俄狄甫斯的诅咒具有不可逃脱的厄运力量，厄忒俄克勒斯形象从一开始就流露出在悲剧下半部分始终不停地响起的命中注定主题，比如，在已经部署守卫者把住六道大门之后，厄忒俄

克勒斯得知，是波吕尼刻斯在进攻第七道门，厄忒俄克勒斯就此看见父亲的咒语即将实现，也看到上帝对他可恨的拉伊俄斯家族的敌意。但是，认为《七将攻忒拜》是一个"命运悲剧"可能是愚蠢的错误，因为对于厄忒俄克勒斯来说，与波吕尼刻斯必然发生的自相残杀的决斗并非仅源于俄狄甫斯的诅咒，还源于他所理解的作为一个公民和军人的职责，这都不允许他有逃避与对手碰面的想法。厄忒俄克勒斯毫不犹豫地投入战斗，两兄弟双双战死沙场，拉伊俄斯家族彻底灭亡，但是忒拜的捍卫者们赢得了胜利，整座城市也免遭奴隶制的压迫。在埃斯库罗斯本人眼里，威胁着拉伊俄斯家族的咒语同样具有客观必然性，尽管这个家族对其含义直到最后也没弄明白；主观上无罪的厄忒俄克勒斯的行为，勇敢而坚强地面对上天的敌意，埃斯库罗斯从中看到了人类生存的强烈悲剧意义。

对作为宇宙根基的合理规律的寻求，以及对人类痛苦意义的解释，在《奥瑞斯忒亚》三部曲（公元前458年）中得以实现，这是现在唯一完整的三部曲作品。其中更为清晰地表现了个人抉择的时刻人对自己行为要负责。《奥瑞斯忒亚》的情节基础主要是关于希腊军队最高统帅阿伽门农从特洛伊城归来及死亡的传说。这位统帅从前也和他父亲阿特柔斯、叔叔堤厄斯忒斯一样，犯下过血腥罪行。三部曲是这样展开其剧情的。

第一部是悲剧《阿伽门农》。以一个简短的序幕开场（在阿耳戈斯王宫屋顶上，哨兵正等待着特洛伊被攻陷的烽火报信），随后是庞大的合唱队入场：一群阿耳戈斯的长老正在回忆特洛伊城被围之前发生的事。

为报复因拐走海伦而使墨涅拉俄斯好客之家蒙羞的帕里斯，两位国王的亲兄弟（阿伽门农和墨涅拉俄斯）率领大军进攻普里阿摩斯的城池。就在去特洛伊的路上，在维奥蒂亚的港口城市奥利斯，舰队遭遇强风袭击，为了平息风暴，女神阿耳忒弥斯要求阿伽门农将自己的亲生女儿伊菲格涅亚献为祭品。经过一番艰难的思考之后，国王同意了。因此，为了这位"多夫的女人"海伦，尚未开战就有一位无辜少女流了鲜血，而之后还会有许多希腊战士要在战争中阵亡。尽管有消息传来，对特洛伊的战事取得了胜利，军队正在凯旋归来，但合唱队的歌声充满不祥的预感：

353·

阿瑞斯啊，战争之主，操控战场，
用尸首兑换金块，……

亲属们为其死亡痛哭，赞美道：
我们的长矛英雄去了，
再没人能与他相配，

却为了别人的妻子而悲哀死去。
沉默的责备悄悄抬头，
强烈的愤怒逐渐蔓延，
起来反对两个国王——阿特里代[①]兄弟。

——第437—438行，第445—451行

整部剧的阴郁色彩后来因阿伽门农的女俘卡珊德拉的狂怒预言而愈发浓烈，她既目睹了他的前辈在宫廷里犯下的罪行，也看到了蓄势待发的新的杀戮行动。事实上，很快就传来国王临死前的哀号，而手握染血宝剑、身上溅满鲜血的王后克吕泰涅斯特拉出现在宫廷的门槛旁。当丈夫不在的时候，她背叛了丈夫，与丈夫的堂兄弟埃奎斯托斯私通，并故意隐瞒着自己的阴险计划，对回来的丈夫说一些阿谀奉承、虚情假意的欢迎话，随后便杀死了国王，用准备参加盛宴的昂贵衣服将国王包起来，放在浴室里。克吕泰涅斯特拉试图为自己的行为辩解，说那是家族的一个报怨鬼的报复，这个鬼早就搬到了阿特柔斯家里，但是合唱队坚决否定了她的辩解：不是报怨鬼，而是王后亲自给了阿伽门农致命的打击。但是对伊菲格涅亚被献祭的回忆却让长老们认真思索：绝对不能宣告克吕泰涅斯特拉无罪，他们仍然希望把她的行为看成是报应成真（“作恶的人必有恶报”），这其实就是国王为伊菲格涅亚和很多倒在特洛伊城的希腊战士所流的鲜血而应受的报应。

其实，正义的报应规则也体现在克吕泰涅斯特拉身上，在三部曲的第二部，悲剧《奠酒人》中，观众认识了阿伽门农的儿子，年轻的奥瑞斯忒斯。这部剧中，合唱队扮演克吕泰涅斯特拉的女奴，在被杀死的国王墓前举行悲伤的祭祀。阿伽门农的儿子在国外长大，如今秘密回国以报杀父之仇。从表面上看，复仇的命令来自阿波罗神，但几乎前半部悲剧都在表明，奥瑞斯忒斯意识里完全由主观原因催生的准备复仇的计划正在逐渐成熟，这些主观原因既包括他本人穷困潦倒的状况，是个无家可归的流浪汉，还包括他的姐姐埃勒克特拉所受的屈辱，以及目前在两个暴君统治下阿耳戈斯公民的卑微可耻的生存状态。复仇过程并不长，当奥瑞斯忒斯看到曾哺育过他的母亲的胸脯后，他有些动摇，但很快就被朋友皮拉德斯制止了，提醒他说这是阿波罗的命令。但是，奥瑞斯忒斯在完成自己的职责之后，却引起可怕的复仇女神们的愤怒；为了躲避她们，这个年轻人跑去德尔斐的阿波罗神坛寻求庇护。

---

① 指阿伽门农和墨涅拉俄斯。——译注

复仇女神在三部曲中的最后一部——悲剧《报仇神》中还是找到了他。阿波罗已经为奥瑞斯忒斯洗净了身上的血，但是阿波罗并不能帮他摆脱愤怒女神的追捕；能帮他的只有雅典娜。奥瑞斯忒斯就跑到雅典城去寻求她的庇护。但是威力无比的雅典娜女神，这位宙斯的女儿，要避免独自作出判决。按照她的命令，在献给阿瑞斯的山冈上开庭，专门处理反对宗教的罪行以及流血事件，现在出席雅典最高法院的是诉讼双方，一方是阿波罗和奥瑞斯忒斯，另一方是复仇女神。复仇女神坚持自己有权追索奥瑞斯忒斯，因为他让母亲流血，犯了罪，与此同时被克吕泰涅斯特拉杀死的阿伽门农是属于另外一个家族，而复仇女神是无法去管本族之外的流血事件的。雅典娜支持的阿波罗保护男权和父权：克吕泰涅斯特拉杀死丈夫、一家之主和她孩子的父亲，是一桩无庸置疑的罪过，儿子为此复仇是完全正义的。阿波罗的理由得到半数法官的支持，包括雅典娜投的一票，而根据雅典娜的规定，假如得到一半票数，也得判被告人无罪。复仇女神对判决勃然大怒，但雅典娜平息了她们的愤怒，她邀请她们到自己的国家来，向她们馈赠雅典富饶的土地，使她们免受瘟疫和干旱的侵害；而且自己的公民将从此以后视她们为仁慈的女神而尊敬她们。在雅典祭祀仪式上这些女神被称为“报仇神”，从这里我们可以理解整部悲剧的名称的意思，最后，该剧以复仇女神向阿提喀大地新居浩浩荡荡地搬迁而告终。

354·

众所周知，恩格斯非常支持巴霍芬的解释，巴霍芬认为在关于阿波罗同复仇女神冲突的神话里，父权制战胜了顽强争取自己昔日权利的母权制，并且神话的最古老内容对埃斯库罗斯也具有一定的意义，因为它承认了丈夫在家里的主导地位和女人的附属地位。（《马克思恩格斯全集》，第二十二卷）。但是雅典最高法院判奥瑞斯忒斯无罪也标志着更大范围内社会关系的变革：氏族道德和家族复仇准则都要让位于由雅典娜女神本人所庇护的国家权威。

因此，在《奥瑞斯忒亚》里，接二连三发生的一系列复杂而矛盾的人类行为，正义的报复和新的罪过并存，并且在人类尚未建立公正法庭之时，始终受到宙斯和正义的支持，而当复仇和亵渎神灵无法区分的时候，人类就失去了他们的支持。只有神的意志净化了的雅典公民法庭，才使这种连续不断的血族复仇罪行彻底告终，并承担起保护公民和睦及虔诚的责任。在埃斯库罗斯的世界里占主导地位的已经不是荷马诸神个人的、任意的和偶然的意志，而是正义惩罚的律规，尽管这种律规仍然以宙斯和狄刻（正义女神）的具体形象出现，却已提高到作为宇宙基础的客观力量的高度。

埃斯库罗斯最著名的作品之一是悲剧《被缚的普罗米修斯》。根据赫西俄德的《神谱》，在我们所熟悉的埃斯库罗斯之前的文学传统中，普罗米修

斯是一个文化英雄，他略施小计就两次瞒过宙斯而达到了自己的目的。他第二次行为是从天上偷取火种，结果被宙斯下令锁在悬崖之上，而一只飞鹰总是飞来啄食他那每次都能复生的肝脏。经过几百年的痛苦折磨之后，赫拉克勒斯用弓射死了飞鹰才解救了普罗米修斯。

埃斯库罗斯的悲剧以这些事件开头。宙斯的仆人"强权"和"暴力"，把普罗米修斯领到天涯海角、杳无人烟的地方，神匠赫淮斯托斯把他锁在悬崖上。但是，随着情节的进展发现，普罗米修斯不单给人们传递神火。在埃斯库罗斯的悲剧中，被锁链锁住的泰坦[1]扮演了人类文化所有成就的开创者，比如，以前人们像虚弱的幽灵一样在地球游荡，生活在不见天日的阴暗洞穴里；不知道吃药，因而纷纷病死。普罗米修斯教会人们种树和造房，给他们指出能治病的药草和药剂；他第一个驯服公牛，减轻人们最繁重的劳动；他使马匹可以用于套车，还打造了船只，教会人们判别星星，学习计算、写字，指出大地里埋藏的铜、铁、银和金等各种宝藏。

> 总之，如想理解这一切，只用三言两语，
> 正是因普罗米修斯，人类才有了一切技艺。
>
> ——第514—515行

泰坦自己这样说道。在他的独白中确立了人类劳动和智慧的成就，这些成就是埃斯库罗斯的同时代人所能了解的。

普罗米修斯的形象对于公元前五世纪中叶的雅典观众来说，之所以具有深刻而现实的意义还因为，这一形象反映了一个伦理问题，它使埃斯库罗斯在整个创作生涯里激动不已，那就是每个个体都要为一旦作出的决定承担自己的责任。就像有预测能力的神一样，普罗米修斯早已知道他所面临的痛苦却仍然勇敢面对。况且，已经被锁链锁住的他本来有一个办法可以逃脱痛苦，因为普罗米修斯知道宙斯曾经有个儿子，比父亲更威猛，他将会推翻宙斯的王位，就像宙斯也曾经推翻自己的父亲克洛诺斯一样。为了获得自由，普罗米修斯只要叫出那个即将孕育危险后代的女人的名字就足够了。但是，普罗米修斯不顾自己的亲戚——海神和宙斯派来的赫耳墨斯的劝说，也不顾如果不服从就会遭到更加痛苦的折磨的威胁，始终拒绝泄漏秘密，结果在全部宇宙力量的狂欢中，悬崖连同被锁链锁住的泰坦，伴着闪电雷鸣落入无底深渊，跌入塔耳塔洛斯的黑暗地狱。

---

① 即泰坦普罗米修斯，泰坦是巨人之意。——译注

在《普罗米修斯》中，现代读者仿佛遇到了对最高神宙斯的一个不同寻常的描写。在我们所熟悉的埃斯库罗斯另外的悲剧中，宙斯是道德捍卫者和正义的化身，而在《普罗米修斯》中他却明显具有一个暴君放肆的残酷和专横的特点。伊娥那条补充描写宙斯特点的情节线进一步加强了这种印象。伊娥是宙斯为了满足自己的性欲而使之遭受贫穷和灾难的姑娘。埃斯库罗斯对宙斯的一贯描写和《普罗米修斯》里对他的别样刻画之间的矛盾，应该在埃斯库罗斯世界观的总体倾向中去寻求解释。

355·

尽管"悲剧之父"毫无疑问努力用抽象的最高神圣权威来取代史诗故事所表现的神人同形的宙斯，但从来也没有将此贯彻到底。甚至在《奥瑞斯忒亚》里歌队所进行的最深刻的哲学思考中，这位诸神的统治者仍然保留着一些完全具体的感性特征。在《普罗米修斯》中，埃斯库罗斯将"似人"的神推向最后一个逻辑临界点，指出具有人类所有弱点的宙斯形象（正如许多神话所描写的那样）同真正的、永不犯错的普遍神的概念（保证现世合理存在性的世界本源）是相互排斥的。还需记住，这部现存的悲剧是更庞大的一套作品（三部曲或者两部曲）中的一部，而这套作品中现今只保留下来悲剧《被解放的普罗米修斯》中的一些片断，从中可以找到解决宙斯和普罗米修斯之间冲突的办法。最有可能的一种推断是，在这部悲剧中宙斯的行为有了一定的进步，从而使埃斯库罗斯找到了由神人同形的不完美的宙斯向维护正义、严惩人类罪行的宙斯的演变之路。

埃斯库罗斯的这部悲剧引起了雅典民主主义的空前高涨，它深信人类社会的进步和逐步发展。这部悲剧以当时的先进思潮，对神话里的传统形象进行了重新思考，并在世界上寻找合理统治它的永恒正义的客观规律。对于埃斯库罗斯来说，悲剧的实质并非主人公和体现着占统治地位的社会关系的非正义、无理性的某种力量之间的冲突（如莎士比亚戏剧中那样），而在于人们对行动路线的选择，即在矛盾统一体中，主体的个人活动和世界客观规律相互结合的那个环节，正是他个人必须作出自己选择之处。这种选择的内在矛盾并没有使埃斯库罗斯的主人公们变得机械而神经衰弱，相反，他们清醒地意识到自己面临的是唯一可能的目标，埃斯库罗斯的主人公会竭尽全力达到这个目的，由此也体现出这些特点不多、但很突出的形象的高大和坚毅。

如果说早期悲剧里的人物（《波斯人》中的薛西斯、阿托莎，《乞援人》里的珀拉斯戈斯）并没有超出暴君、国王、王后的概括性类型，那么在厄忒俄克勒斯的形象中则除了理想统治者和统帅的典型特点之外，还结合着这个国王的个人特点，因为并非所有捍卫自己故乡的首领都应受到家族咒语的控制。阿伽门农和克吕泰涅斯特拉的个人特点已经与堤厄斯忒斯的咒语没

有直接关系，而是从他们自己行为的主观根据里产生出来的，但即便是这时埃斯库罗斯在刻画人物的时候也不是主要描写他们独一无二的心理特性，而是描写产生行为的根据。

剧作家关注的焦点与其说是手中个别的主人公，不如说是引发他产生的行为，是诗人希望通过自己对世界的理解而加以解释的行为。因此，在埃斯库罗斯的悲剧里合唱队就作为剧作家本人的声音发挥了重要的作用，他在以全体公民的名义说话。在《波斯人》和《乞援人》中，合唱队在纯粹的结构组织中也占据主导地位，因为整部悲剧围绕处于中心地位的大型合唱队成对称安排，合唱队承担主要的思想内容。在其他的悲剧里起首要作用的是主要角色参与的对话，而合唱队的歌词像从前一样有机地与剧本主题相结合，并评判既有情势及处于其中者的行为。

埃斯库罗斯的戏剧在古希腊享有盛名，他的有些悲剧还成为罗马诗人恩尼乌斯、阿克齐乌斯、塞涅卡作品的创作原型。在新时期对埃斯库罗斯产生兴趣始于十九世纪初，当时主要是因为坚强不屈的普罗米修斯形象引起了人们的关注（歌德、拜伦、舍甫琴科，雪莱的哲理剧《被解放的普罗米修斯》）。马克思非常熟悉埃斯库罗斯的作品并经常反复阅读原著，他认为埃斯库罗斯和莎士比亚一样，是“只有人类产生的最伟大的戏剧天才”。马克思在自己的博士论文前言里援引普罗米修斯高傲拒绝与宙斯妥协的言辞，并称普罗米修斯是“哲学的日历中最高尚的圣者和殉道者”[1]。

·356

在二十世纪，《奥瑞斯忒亚》开始引起人们特别关注，该剧的中心内容是一些“永恒的”道德问题：职责和亲情之间的选择、复仇的权利和复仇的界限、人对所作决定的责任等。同时，对《奥瑞斯忒亚》的主人公们个人行为动机的强烈关注，往往导致二十世纪的剧作家们破坏了主观和客观之间的有机联系，这种联系曾决定了埃斯库罗斯的人文主义热情和他对世界的总体上的乐观主义感受。

### 4. 索福克勒斯

公元前405年，大约离雅典在伯罗奔尼撒战争中彻底失败还有一年，阿里斯托芬在喜剧《蛙》中，让已去世半个世纪的埃斯库罗斯和不久前刚刚去世的欧里庇得斯在阴间争论谁是悲剧诗的冠军。这一时期不在人世的还有索福克勒斯，但是在阿里斯托芬的描写里，他并没有参与这场阴间争论，他

① 参见马克思著《博士论文》中文版，人民出版社，1961年。——译注

默认埃斯库罗斯是自己的导师和艺术上的年长同行。按照另一个古希腊证据，索福克勒斯曾谈到这位"悲剧之父"在自己创作道路之初曾给予他的巨大影响：只有在克服了埃斯库罗斯的"富丽堂皇"，随后又克服了自己风格里的"矫揉造作"之后，他才最终能够收放自如地控制素材。

索福克勒斯于公元前496年左右生于雅典郊区科诺诺斯的一个富有的兵器作坊主家庭。在雅典人庆祝萨拉米斯战役胜利的庆日上，他带领一支年轻人组成的歌队为颂扬自己城市的凯旋而载歌载舞。公元前468年，索福克勒斯首次参加悲剧诗人大赛并拔得头筹，战胜了埃斯库罗斯本人。

古希腊学者们熟知索福克勒斯的一百二十三部悲剧；因此，在自己漫长的创作生涯中（索福克勒斯于公元前406年去世），诗人在雅典观众面前表演过三十多次，同时有二十四次荣登榜首，从来没有得过第三名（即最后一名）。

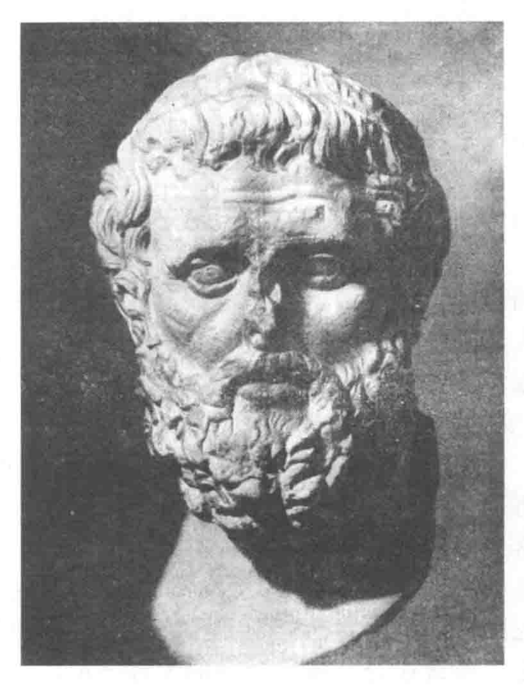
尽管根据同时代人的证言，索福克勒斯并不具备杰出的政治家才能，但是他却在自己的同胞当中很受尊敬和仰慕。公元前443年，他被选为税务委员会主席，负责征收联邦贡税，两年以后，他又成为十位将军中的一位。公元前411年，雅典在西西里失利之后，年迈的索福克勒斯又被选为所谓的顾问会成员，以修订现有的民主宪法；其实他参加这个委员会是否具有某种政治意义已经无从可知。最终，作为一个有高度宗教意识的人，索福克勒斯多年来在对阿提喀一个医神的崇拜仪式上完成了祭司职责，而死后被半神化地尊称为"迎神者"。

索福克勒斯的世界观是在马拉松和萨拉米斯战役胜利之后几十年里形成的，这两场战役的参加者们把它们看成是神对雅典的善意表现。埃斯库罗斯在《波斯人》和《报仇神》中坚持上帝会庇护雅典国家制度的信念在索福克勒斯身上也有：他的最后一部悲剧《俄狄甫斯在科诺诺斯》是九十岁高龄时的作品，他与自己的故乡一道经受了很多困难，而作品仍然像一首振奋的颂歌，献给了受到神的天恩并敬重自己神灵的雅典。

但埃斯库罗斯的宗教观和索福克勒斯的信仰之间是有本质区别的。前者认为自己主人公的命运是正义报应的不可避免规律的作用，而从神的意志来看是一条最高道德标准。与之相反，索福克勒斯并不试图以某些道德思想来解释或者论证神的意志；它永远存在于索福克勒斯主人公的世界里，或多或少区别于以后的任何事件，并最终通过人的命运体现出来而大获全胜，但是凡人对神统治世界的意义是浑然不知的。

索福克勒斯的戏剧原则决定他拒绝从道德角度解释神的意志，而日益关注那些不再作为几代人以来家族里所发生的大事的个体环节。他极少将三部悲剧联成一个构思和情节相统一的三部曲，他还加入了第三个演员。

这是一种创新，在早前的悲剧中还很少用到，而这种做法不仅增强了剧情发展的戏剧性和紧张性，而且还丰富了对剧中人物内心世界的描写。尽管索福克勒斯也增加了歌队的成员，使它达到十五人，但是他悲剧中歌队唱段的长短和作用都比埃斯库罗斯时大幅减少，在他的歌队唱段里基本是对歌舞台上所发生事件的回应，包含一些简短的对道德问题的思考。同时，歌队宣扬的道德规范，并非总是与索福克勒斯对自己主人公的个人观点，特别是与他们的坚定勇敢行为相一致。



索福克勒斯 根据希腊雕塑翻制的罗马石膏头像
公元前 327 年 罗马 梵蒂冈博物馆藏



在完整保留至今的索福克勒斯的七部悲剧中，最早的一部是《埃阿斯》（公元前 450 年左右），剧情是由一组特洛伊神话展开。阿喀琉斯死后，人们已经决定要将他的盔甲送给一位当之无愧的英雄，于是奥德赛和埃阿斯都觊觎这一权利。阿特里代兄弟主持法庭将盔甲判给奥德赛，这引起埃阿斯的勃然大怒。这位受辱的首领盛怒之下企图杀死阿伽门农和墨涅拉俄斯，同时消灭他的随从。但是雅典娜让埃阿斯有些神志不清，他将一腔怒气发泄到一群牲口身上。恢复理智之后他看清楚了自己所受侮辱之深，意识到他的行为不符合英勇统帅的道德原则。他一语双关的话语使亲信们放松了警惕，结果让他独自一人以自杀了结余生。

这部悲剧中还包含着女神雅典娜愤怒的传统主题（她曾因埃阿斯的自信而受辱），以及很多传统训诫，比如诫知人们必须遵守应有的尺度、必须敬仰神。但是，这些观点与悲剧情节的发展及埃阿斯本人的形象并无太多关系：雅典娜从未参加过亚该亚人不公正的法庭，而索福克勒斯也认为受辱首领的愤怒几乎同样是自然且符合规律的，就像《伊利亚特》的作者所描写的阿喀琉斯的愤怒那样。令人感到可耻的并非埃阿斯报复自己敌人的意图，而是其丑陋而不体面的报复方式，尽管不是埃阿斯本人的错，但意图还是通过这种方式表露出来了。埃阿斯的悲剧性在于他的行为与一位高尚英

雄的理想不相符；对他而言，充斥着不可逃脱的屈辱和讥讽的生活是毫无意义的。抱着必死的信念，埃阿斯开始重新恢复自己昔日的尊严，这一次他完全按照自己真实本性行事，并且对于索福克勒斯而言，他的主人公的本性与传统道德是不相矛盾的。相反，正是在这种道德的土壤上成长出一位具有充分价值的人，这个问题的提出已经暴露了这部悲剧反对诡辩家们对本性概念的解释的论争倾向。

悲剧《埃阿斯》的最后一部分围绕主人公的遗体展开。阿特里代兄弟企图拒绝将他下葬。但是，明智的奥德赛态度很郑重，他不想憎恨死去的敌人，他坚持隆重埋葬他的对手，因为这是上帝面前每一个即将死去的人的权利。生者在死者面前有责任的主题，在《埃阿斯》之后几年上演的悲剧《安提戈涅》中具有重要意义。

从内容上看《安提戈涅》(公元前 442 年左右)最接近埃斯库罗斯的《七将攻忒拜》：忒拜人击退了敌人的进攻，所以歌队一出场就表达出对胜利的喜悦。因为在战役中俄狄甫斯的两个儿子厄忒俄克勒斯和波吕尼刻斯在战斗中同归于尽，掌权的克瑞翁命令厚葬厄忒俄克勒斯，而背叛祖国的波吕尼刻斯的尸体却让野狗和猛禽撕食。两位死者的姐姐安提戈涅反对这一决定。胆敢违背克瑞翁命令的人都会招致死刑的威胁，但是这没有让她放弃完成哪怕是象征性的埋葬仪式，她根据希腊人的信仰，只需用一小层薄薄的土盖住死者的尸体，这就可以让他的灵魂在亡灵居住地找到永恒的安慰。克瑞翁派来守护波吕尼刻斯尸体的人抓住安提戈涅，并把她带到国王面前，双方开诚布公地摆明了自己的道德立场。克瑞翁坚持认为公民必须服从于国家的法律，而他认为法律就是统治者的意志；否则毁灭性的无政府主义就会大行其道。而安提戈涅则用自古以来就存在的、由于永生之神而变得神圣的不成文法来与之相对立；波吕尼刻斯的亲姐姐并非出于政治考虑，她的责任只是安葬已故的哥哥。克瑞翁想捍卫自己制定的法令的权威，于是判处安提戈涅死刑。克瑞翁的儿子海蒙已经和安提戈涅订婚，他出来履行自己的家庭责任，替姑娘辩护，却无济于事；国王铁石心肠，于是安提戈涅被带了出去，将被活埋于漆黑的墓穴。与此同时，那些啄食波吕尼刻斯尸体的猛禽，却正在亵渎神坛和整座城市。预言家忒瑞西阿斯从中看到了神灵愤怒的征兆，因为他们将脸背对忒拜，所以预言家敦促克瑞翁埋葬波吕尼刻斯，取消对安提戈涅的死刑。为这可怕的预言而惶惶不安的克瑞翁急忙来到关押安提戈涅的监狱，但是为时已晚：安提戈涅因不愿承受痛苦之死而已经上吊自尽，海蒙在她尸体前吞剑自尽。但这还不是结局。克瑞翁的妻子通过信使得知这一伤心的消息后，默不作声地回到自己的内室，从那里不久就传出新的不幸消息：因不能承受唯一儿子的死亡，妻

子已经自杀身亡。寂寞、孤独、被突如其来的灾难压倒的克瑞翁只得承认自己彻底失败。

长期以来，在诠释《安提戈涅》主要冲突时，黑格尔的解释一直占主要地位，他认为这部悲剧所表现的是两个同等正义准则的冲突，即国家政权的权威和忠于家庭责任之间的冲突。但是如果将这部悲剧放在具体历史背景下进行更深入的研究，就会发现克瑞翁根本不是索福克勒斯所要体现的理想君主。他的政权不仅具有雅典人所不能容忍的僭主性质，而且还是建立在与自然规律相对立的人的意志之上：克瑞翁导致活生生的安提戈涅死去，而又不允许把已经死亡的波吕尼刻斯交给他本该归属的阴间神灵。悲剧中所有事件的整个逻辑发展都注定克瑞翁必然名誉扫地，他的形象被索福克勒斯用来针对诡辩家们关于人是“一切事物的尺度”的观点。这种思想在悲剧著名的第一段“斯塔西姆”中就已体现出来。

自然界中很多神奇的力量，但都不及人的力量强大。

此时歌队在唱，随后开始历数人所掌握的一切技艺：航海、耕地、打猎和捕鱼，理性谈话和建筑城市。但是人的发明创造既能使人走向善也能使他走向恶——歌队继续唱道。只有尊重国家的法律和神的真理，他才能在国家中受到高度赞扬；而那些胆敢从善路上退却下来的人在国家中是没有地位的。虽然索福克勒斯非常尊重人的智慧的力量，但认为那些反对建立在不成文神律上的传统城邦道德的智慧是虚假的。

索福克勒斯的另一部享有盛誉的悲剧《俄狄甫斯王》也属于忒拜神话范畴。埃斯库罗斯以这一神话为素材创作了三部曲，描述不幸的拉伊俄斯家族三代人的命运，索福克勒斯与埃斯库罗斯不同，他只是轻描淡写地提及对拉布达科斯[①]后代的家族咒语，而将所有的注意力集中在俄狄甫斯的个性和活动上。

阿波罗预言忒拜王拉伊俄斯将死于亲生儿子之手，所以当拉伊俄斯的妻子伊俄卡斯忒生下一个男婴后，拉伊俄斯即下令将他丢弃在山间。执行这一命令的奴隶可怜这个婴儿，就把他送给科林斯国王的牧人；牧人又把这个弃婴带给自己无儿无女的主人波吕玻斯国王和墨洛珀王后。小男孩取名叫俄狄甫斯，像他们的亲生儿子一样长大成人，从没有怀疑自己的真实出身。已经成年的俄狄甫斯也同样从德尔斐的阿波罗神谕所得到了可怕的

---

① 拉伊俄斯的父亲。——译注

预言：他命中注定要杀死父亲而娶母亲为妻。为了逃避厄运，俄狄甫斯再也不回科林斯，而到希腊去漂泊。有一天，他在路上与人起了冲突而用手杖打死了一个陌生人（这个人正是拉伊俄斯）。拉伊俄斯唯一幸免于难的随从回城报告国王死于一群强盗之手，与此同时，俄狄甫斯将忒拜人从折磨他们的狮身人面女妖怪斯芬克司手中解救出来，赢得拉伊俄斯空出的王位，并迎娶了寡居的王后伊俄卡斯忒。

悲剧情节从已经描写的事件发生后过了许多年开始，这些年间俄狄甫斯相安无事地管理着忒拜国，得到了大家的爱戴和尊敬。而现在，当全城 359· 遭受瘟疫侵袭的时候，俄狄甫斯已经派自己的内弟兄克瑞翁前往德尔斐，以便从阿波罗神庙的祭司那里获知灾难的原因及解救之道。克瑞翁很快返回，并报告说，这可怕的疾病是神对非报仇地杀死拉伊俄斯这一事件的惩罚，罪犯至今还身处国内，从而玷污了忒拜大地。俄狄甫斯，这位精力充沛、管理有方的统治者，立刻开始搜捕凶手，同时诅咒要将凶手驱逐出家园。对忒瑞西阿斯的审问是搞清真相的第一步，但这位知道真相的预言家可怜俄狄甫斯，一直避而不答，宁可忍受国王的愤怒。最终，饱受指责而受辱的忒瑞西阿斯当着俄狄甫斯的面，抖出了可怕的真相：杀死拉伊俄斯的凶手，不是别人，就是国王本人。王后伊俄卡斯忒试图安慰焦急不安的夫君，但是当她描述死去国王的容貌和案发地点的时候，俄狄甫斯回忆起了他曾经杀人的场景。他忐忑不安地吩咐把当初报告拉伊俄斯死讯的奴隶从遥远的牧场召回来。就在这个紧张的时候，传来一个曙光般的消息：从科林斯来的信使报告说波吕玻斯国王驾崩，并邀请俄狄甫斯继承其父亲的王位。但是，俄狄甫斯却拒绝这一荣誉，尽管波吕玻斯是自然死亡，但预言中的第二部分仍然令俄狄甫斯害怕和自己的母亲见面。信使的安慰话语反而加重了国王的恐慌，俄狄甫斯得知波吕玻斯和墨洛珀不是自己的亲生父母，而是在他童年时收养了他。此时对伊俄卡斯忒而言，一切逐渐真相大白，她伤心地一声不吭回到自己的宫殿，而俄狄甫斯还要将自己的身世寻根问底。被招回城的拉伊俄斯的老仆人正是当初把弃婴俄狄甫斯送给科林斯牧人的奴隶，而这个牧人是国王的信使。如今俄狄甫斯已经确信曾经的预言在自己身上实现了。他在绝望中奔回皇宫，看到了上吊自杀的伊俄卡斯忒，就从她袍子上摘下别针刺瞎了自己的双眼。悲剧最终以俄狄甫斯与女儿们的痛苦告别而结束。

这部悲剧的布局，就像歌队里的许多表述一样，证明了索福克勒斯坚信神的预言必然实现，坚信人生幸福的变化无常和人类认识的局限性。“悲剧性的嘲讽”战胜人的行为：无论是一开始分别由拉伊俄斯和俄狄甫斯为避免可怕的预言而采取的合理正确的措施，还是后来俄狄甫斯本人为找到

杀死拉伊俄斯的凶手以及揭示自己身世之谜而采取的正确行动，都引起了完全相反的结果。难怪忒瑞西阿斯、伊俄卡斯忒以及老奴隶，都试图阻止俄狄甫斯进一步追问。但这也正是俄狄甫斯的悲剧性的伟大之处，他一旦稍微揭开可怕之谜之后，没有半途而废，而是以不屈不挠的决心大胆地独自向未知挑战，并且自己来承担惩罚。与人对立的力量的优越地位可以终止他的生命，使他遭受贫穷和痛苦，但是都不能阻止他与未知事物作斗争，而这正揭示了这位主人公的真正价值。俄狄甫斯的自残同样体现了一个自由人的责任感，埃阿斯的自杀也正源于此；它证明了主人公的行为和现有道德规范之间存在着不可调和的悲剧性，但是，与俄狄甫斯可怕罪行同时存在的对真相的茫然无知，却使解释悲剧时关于他主观罪过和神的惩罚的观点变得绝对不能接受了。俄狄甫斯主观上和那个疯狂地杀死一群牲口的埃阿斯一样是无罪的，在这两种情况下，惩罚都来自神的不那么公平的报复，即对人服从内心的义务和责任，亲自支配自己命运的惩罚。

虽然我们并不知道《俄狄甫斯王》的完成年代，但最有可能的说法是创作于公元前 429 年至前 425 年间，因为在悲剧中不难发现既反映了雅典在伯罗奔尼撒战争之初对鼠疫的抗击，又反映了战争初期所特有的对神的智慧的信仰的沦丧。

昧于真相而酿成悲剧的主题在悲剧《特拉基斯少女》中也同样令索福克勒斯激动不安。该剧似乎比《俄狄甫斯王》的创作年代还早。赫拉克勒斯的妻子得伊阿尼拉很久没有收到例行远征的丈夫的消息。终于，赫拉克勒斯的一个信使随着他在攻破埃哈利亚城时抓获的一群女俘虏出现了。在她们当中，战败国的公主伊俄勒非常引人注目。得伊阿尼拉猜测她就是自己的情敌，为了夺回赫拉克勒斯的爱，她给夫君寄去一件被迷魂药浸泡过的衣服，这剧毒可以慢慢将人烧死。当意识到自己犯了无法挽回的过失之后，得伊阿尼拉自杀了。赫拉克勒斯也痛苦而亡，他早已预料自己会因先前的预言而死。这部悲剧如同《俄狄甫斯王》一样，也是神的预言取得了胜利，但是不能将神的预言看作是对人的行为的报应，或者看作为恢复正义，因为指导着得伊阿尼拉的主观动机是完全是可以理解的，也绝对不是罪过，更不用说观看索福克勒斯戏剧的人在赫拉克勒斯的行为中未必能看到某些值得谴责的东西。索福克勒斯在这里并不想解释和证明神的预言的合理性，而是集中精力刻画一个痛苦的人并大获成功，请看他笔下的得伊阿尼拉，她是著名的，然而情感失衡的主人公的妻子，已过了青春美貌的年龄，她对丈夫的忧心以及对自己所面临斗争的困难的理解博得了人们的同情。

· 360

在《特拉基斯少女》中，就像在《埃阿斯》和《安提戈涅》中一样，早已表

现出特有的双部结构，即悲剧并没有以它主要人物的死亡而告终，他的死引发出更多新的矛盾和冲突。在《俄狄甫斯王》中俄狄甫斯从头到尾都是事件的中心，所有的情节线由他开始，又都回到他这里，通过情节能够逐渐揭示主人公的面貌和道德特性。这种描写手段在更大程度上还表现在索福克勒斯最后十年的创作中。

悲剧《埃勒克特拉》（确切的创作日期，以及与欧里庇得斯同名悲剧的创作时间的先后关系不详）从情节上看与埃斯库罗斯的《奠酒人》大体一致，但是剧中人的安排和对他们的阐释都有本质区别。无论是索福克勒斯，还是他笔下的奥瑞斯忒斯都不怀疑必须杀死克吕泰涅斯特拉和埃奎斯托斯，因为这是阿波罗的命令。与此相应地，奥瑞斯忒斯退居二线，成为毫不动摇地执行神的意志的次要人物。而主要角色是他的姐姐埃勒克特拉。她不仅能在杀死阿伽门农之后立刻挽救幼小的奥瑞斯忒斯，而且从那以后的许多年里一直都怀有一种热情，渴望弟弟能重新返回并完成正义复仇。她不接受克吕泰涅斯特拉想为自己行为开罪的任何理由，并且公开表示自己对母亲及其情人埃奎斯托斯的憎恶。这种情况下，两个女人遇到了没被她们认出的奥瑞斯忒斯的老教师，正是他把被赶出来的奥瑞斯忒斯养大，而现在又是他来通报年轻人已经死亡的假消息。原来奥瑞斯忒斯希望以此来麻痹克吕泰涅斯特拉和埃奎斯托斯的警惕心，从而使自己能顺利完成复仇的计划。负罪的母亲在得知这个消息的时候甚至没想掩饰自己的喜悦，而埃勒克特拉听了这个消息后则非常绝望，并立刻想到必须亲自完成奥瑞斯忒斯来不及完成的事情。当歌舞场上出现她依然认不出来的弟弟手捧骨灰盒，并说这就是奥瑞斯忒斯的骨灰时，埃勒克特拉的痛苦达到了顶峰。埃勒克特拉彻底的绝望让奥瑞斯忒斯不再谨小慎微，他在姐姐面前表白了真相，并一同商讨复仇计划。这个计划的实施没有任何障碍，观众先是听到从宫殿里传出受伤的克吕泰涅斯特拉的叫声，然后被谎言欺骗的埃奎斯托斯也落入圈套。歌队以简短的三行诗体结束，内容是庆祝取得的胜利。

在悲剧《菲罗克忒忒斯》（公元前409年）中，神的预言只起到表面作用。亚该亚人在围攻特洛伊城的第十年听到预言说，他们要取得胜利必须拥有菲罗克忒忒斯拥有的赫拉克勒斯之弓。同时，菲罗克忒忒斯在和全体希腊人一道前往特洛伊城途中被蛇咬伤，伤口溃疡发出强烈的臭气，于是同伴们就把他留在荒僻多石的利姆诺斯岛上。菲罗克忒忒斯因为希腊首领的过错而独自一人在贫困中度过了近十年，他当然不会再同意自愿帮助希腊人，更别说，他就是靠这张弓才使自己能填饱肚子。因此，负责完成这项艰巨任务的奥德赛为此选择了不久前到过特洛伊城的年轻人、阿喀琉斯的儿子涅俄普托勒摩斯来完成这个任务，而对他，菲罗克忒忒斯一直保持着

友谊之情。出现在菲罗克忒忒斯面前的涅俄普托勒俄斯表明自己是又一个非正义的受害者、亚该亚人的侮辱对象，而现在正要回祖国去，并可以顺路把菲罗克忒忒斯也送回故乡。于是奥德赛和涅俄普托勒摩斯坐船悄悄靠近利姆诺斯岛，奥德赛躲藏起来，而取得菲罗克忒忒斯信任的涅俄普托勒摩斯，见证了伤口带给这个不幸之人的痛苦折磨。在一次病痛发作之后菲罗克忒忒斯陷入昏迷状态，把自己的弓放在涅俄普托勒摩斯的手里；涅俄普托勒摩斯完全有机会偷走这件珍贵的武器，那是派他来的亚该亚人如此需要的武器。但此刻，涅俄普托勒摩斯的真实本性苏醒了，他意识到自己是英勇直率的阿喀琉斯的儿子，他不能如此阴险下流地对待这个信任他的不幸之人。奥德赛所提出的具有头等意义的利益和好处及各种理由，都遭到涅俄普托勒摩斯的拒绝，他把它们看作是与自己的荣誉不相称的诡辩。从天而降的赫拉克勒斯指出了摆脱困境的方法，他以一个老朋友和战友的身份告诉菲罗克忒忒斯，神希望他出发到特洛伊去。



《菲罗克忒忒斯》的结局采用了纯粹欧里庇得斯式的“天降之神”（“deus ex machina”），这表明，史诗故事连同它的预言和神谕这些惯用方法对于索福克勒斯来说，只是作为情节基础而保留下来；悲剧中最主要还是那些同诡辩派学说再次进行自觉争辩的道德问题——在索福克勒斯的眼中，人的“本性”不是表现为遵循破坏个人内心完整、使他脱离荣誉和英勇的神圣传统的自私本能，而恰恰是表现为最大程度地展示人的本质的这些永恒和必然的特性。奥德赛像诡辩派的一个忠实学徒那样坚持利益和好处，这些权宜的观点，歪曲了人的真实本性，并使建立在这些原则基础上的集体的稳固性面临威胁。

在索福克勒斯去世（公元前 401 年）以后所上演的最后一部悲剧《俄狄甫斯在科洛诺斯》中，他再次提起俄狄甫斯的传说。这位被放逐出忒拜的失明的年迈者，在安提戈涅的陪伴下流浪到雅典郊区科洛诺斯。按照预言，他的生命应该在这里结束。在这片阿提喀的土地上，俄狄甫斯遇到了传说中的雅典国王忒修斯；还有被哥哥赶出来的波吕尼刻斯，他为了得到父亲的祝福而前来投入夺取失去的王位的战争。但是，俄狄甫斯忿怒地赶走了他，诅咒两个儿子并预言他们会自相残杀，最终双双战死。老人对波吕尼刻斯的请求暴跳如雷，我们从这样的反应中才认出这是昔日精力充沛、血性冲动的忒拜统治者，而这个人的其他方面，则尽管他历经苦难，但因为明白自己马上就要属于另一个世界而显得相当安详。在这部悲剧中，俄狄甫斯的主观罪过被完全否定，因为无知而做出的行动是无罪的；不是灾难，而是神的永恒恩赐，降临到那个给予他最后安慰的祖国。在忒修斯一个人的陪伴下，在神奇的征兆出现时，俄狄甫斯活生生地走入亡灵的居

所，成为他曾经栖身过的雅典的保护神。在这里，这位主人公同众神不可知的意志之间的冲突（笼罩着巨大悲剧性的《俄狄甫斯王》的情节）完全不存在了，但随之而来的是一个深刻的道德问题，并催生出一个独立、坚决和各个方面都很完整的人的形象，该形象也是索福克勒斯创作的主要价值。

虽然在我们所熟悉的索福克勒斯的所有悲剧中最终都是神的意愿获胜，但是这都不是神直接参与的结果，而是由人的完全独立的内心意识活动所产生的结果。意识到在永恒之神面前人的所有能力都很有限，这并没有剥夺索福克勒斯的主人公的积极性，也没有削弱他们达到既定目标的力量，同样地也没有免除他们对所作行为应负的责任。索福克勒斯用完整的尺度衡量人的伟大和优点，衡量他符合最高道德规范的程度，这种规范源于个体对自己在社会中的地位、在社会和自身面前的责任的意识。

由此产生了索福克勒斯的主人公的标准，正是这种标准使他们接近于古典时期的希腊雕塑作品；诗人自己也表示，他把人塑造成他们"本应具有的样子"。这位戏剧家有意识地在自己的主人公身上舍弃一些次要的或过于个性化的特征，比如，在《安提戈涅》中歌队歌唱厄洛斯的强壮力量，但无论是女主人公自己还是她的丈夫海蒙，都只字未提占有着他们的爱情；在安提戈涅即将离世的哭声中，我们听到的是任何一位未能享受婚姻和母性快乐的姑娘的哀悼，而不只是这位正沉浸在对某个完全确定的男青年的爱意绵绵之中的女主人公的哀悼。适用于索福克勒斯笔下主人公们的"性格"这一概念本身，与它在新时期文学中的意义有很大的区别，新时期文学首先要求揭示人物的外貌特征和心理特点。索福克勒斯主人公的个性是完全没有偶然和可有可无性的，其结果就是他们被吸引到完全独一无二、不可复制的情景中来：所有被判处死刑的姑娘都要哭述自己的命运，安提戈涅也是这样做的，但并不是每一个人都不得不独自一人埋葬陈尸荒野的哥哥；所有理想的国王都努力清除自己城市的罪行，俄狄甫斯也是这样做的，但并不是每一个国王都被迫同时去追究自己的过去，以便揭露自己是比正在寻找的杀害国王者更为可怕的罪人。

索福克勒斯作品的主人公的最显著特点是他们坚信每一次都要正确选择道路，他们保持一贯的本性，在悲剧的整个情节进程中完全忠于自己：无论是恐吓还是劝说，都不会迫使安提戈涅承认克瑞翁的合法性，也不会使埃勒克特拉不再憎恨并放弃报杀父之仇的愿望；肉体上遭受的痛苦无法让菲罗克忒忒斯作出丝毫妥协；而奥德赛试图利用涅俄普托勒摩斯作为自己阴谋诡计的武器只获得了短暂的成功，因为很快，年轻的主人公就恢复了自己的真实本性。索福克勒斯经常强调主要人物的完美和坚毅，并把不能作出自我牺牲或者不理解英勇行为之伟大力量的人物（《埃阿斯》中的忒克

362 •

墨萨，与安提戈涅一起的伊斯墨涅，与埃勒克特拉一起的克律索忒弥斯）拿来与他作比较。

在后期悲剧中，索福克勒斯并没有放弃人物描写的基本原则，同时更加注意探究主人公的内心世界，揭示他们的经历、矛盾情感的交替以及彼此的影响。在《埃勒克特拉》中，为了表现强烈的心理震撼运用了所谓的独唱抒情歌，充满着悲剧情调。戏剧的技巧在其他一些方面也有所推进，比如，对话和三个角色之间的交替谈话都比较生动，但是涅俄普托勒摩斯在菲罗克忒忒斯痛苦时的沉默、俄狄甫斯回答波吕尼刻斯的请求时表现出的威严的沉默，都展示了他们此时的心理活动。与此同时，应当避免将现代心理剧的一些概念转用于索福克勒斯的主人公身上，因为他的剧中人并没有其特有的内心发展，甚至在比其他悲剧中的人物更为深刻的涅俄普托勒摩斯形象里，对他决心成熟过程的揭示本身，归根结底只是显露了主人公身上的既有“本性”。

我们已经说过，从《俄狄甫斯王》开始索福克勒斯克服了他早期作品中的双部结构，而是通过组织素材，让所有的情节线都围绕他的主人公展开。索福克勒斯悲剧的布局一般都很清晰明朗，那就是序幕通常指出剧情纲要，而这个纲要的实现随着不断变化的成功达到往往是灾难性的高潮，之后不久即进入结局。在《埃勒克特拉》中，注意力集中在对称分布相似情景上，距中心情节前后大致相等长度安排场面，这种布局使这部悲剧的结构与门楣上的塑像排列很相似。

索福克勒斯所描绘形象的完整性及其悲剧的雕塑美，为他带来了作为一个非常明朗、内心和谐的艺术家的声誉。十八至十九世纪的“新人文主义”特别强调索福克勒斯创作中的这一个方面，将他视为“高尚的朴素和平静的伟大”的古希腊理想的化身。但是，必须对类似的评价作重要解说，即索福克勒斯悲剧的和谐性是各种力量的巨大紧张状态得以释放的结果，在这种张力中展示了人的心灵的最高潜能。索福克勒斯作品中产生并解决的各种冲突，间接地证明了繁荣时期的雅典民主制的内部矛盾，但是在分析这些冲突时表现出来的深邃的思想、准确的情感度和高超的艺术手法，都使索福克勒斯所描绘的形象具有世界意义。因此拉辛和歌德如此高度地评价索福克勒斯，莱辛也专门研究他，黑格尔和别林斯基在自己的美学著作中也专门深入讨论了他的戏剧。

### 5. 欧里庇得斯

从古希腊保留下来的《欧里庇得斯传记》里包含了很多关于这位诗人出

身和家庭生活的轶闻趣事，这些都应归功于阿提喀喜剧，欧里庇得斯的创作和个性都成为它不断攻击和嘲笑的对象。实际上，诗人大约在公元前484年出生于一个富有的贵族家庭，在萨拉米斯岛拥有自己的庄园。后来人们指着海边的一个幽静的山洞，说欧里庇得斯喜欢在那里消磨时光、构思自己的作品。传说他是阿那克萨哥拉和普罗塔哥拉的学生，还是苏格拉底的朋友，并以此极力说明为什么在欧里庇得斯悲剧中包含着大量对他当时的哲学学说和他有着浓厚兴趣的自然科学理论的反映。

欧里庇得斯首次参加悲剧诗人大赛是在公元前455年，但没有成功；到了公元前441年才第一次获奖，但雅典的观众也并未对他有所承认。他在生前共获得四次胜利，第五次是他死后大约公元前405年上演的三部曲，其中保存下来的是悲剧《酒神的伴侣》和《伊菲格涅亚在奥利斯》。它们都是欧里庇得斯受国王阿耳刻拉俄斯之邀于公元前408年搬到马其顿时创作的；他在那里生活了一年半到两年之后就去世了。欧里庇得斯生前未获重视，直到公元前四世纪以及后来的希腊化时期和罗马统治时期，才成为古希腊悲剧三位古典作者中最负盛名的一位；他所创作的九十二部作品中在公元之交就已有七十二部闻名遐尔。保存至今的有十七部悲剧、一部萨提洛斯山羊剧《独眼巨怪》和篇幅往往相当长的戏剧片断，以及被认为是欧里庇得斯所作的悲剧《瑞索斯》，但实际上这部剧未必是他所作。

363・

保留下来的欧里庇得斯戏剧创作于公元前438年至前406年间，因此，在时间上更接近于我们所知的索福克勒斯创作时期，两位诗人几乎同时去世，但是很难想象的是，他们的世界观和对各自文学任务的理解有如此明显的差异。雅典民主制固有的矛盾、伯罗奔尼撒战争年代里非常明显地表现出来的现象，都在欧里庇得斯的全部创作中留下了不可磨灭的印迹。

和索福克勒斯不同，欧里庇得斯不参加任何社会活动。习惯上将欧里庇得斯描述成是一个冷眼旁观的智者，喜好独处和在大自然的怀抱里思考问题。尽管如此，他的悲剧对同胞关心的问题都很敏感和了解。例如，在伯罗奔尼撒战争的前十年，欧里庇得斯是一名信心十足的爱国主义者和雅典国家制度的宣传者，他将雅典视为希腊境内笃信宗教的一个支柱。在悲剧《赫拉克勒斯的儿女》（前430年）中讲述的是传说中的阿提喀国王得摩福翁（忒修斯之子）保护赫拉克勒斯的老母亲和孩子的故事。当赫拉克勒斯去世以后，他的孩子和母亲遭到宿敌迈锡尼国王欧律斯透斯的追捕。为了保护赫拉克勒斯的女儿们，雅典全城人民手持武器抗击敌军的进攻，这个情景很像埃斯库罗斯的《乞援人》，但在同斯巴达作战的初期环境里具有一种特殊意义。

公开反抗斯巴达的倾向同样也贯穿在公元前五世纪二十年代的悲剧

《安德洛玛刻》中。在特洛伊城攻破以后，赫克托耳的妻子被涅俄普托勒摩斯俘虏并为他生了一个儿子；与此同时，涅俄普托勒摩斯同赫耳弥俄涅（墨涅拉俄斯和海伦的女儿）结婚却没有生育。于是赫耳弥俄涅对情敌怀恨在心，便利用丈夫出访德尔斐的机会，阴险地抓住了藏在神坛里的安德洛玛刻和她的孩子；正在她们必死之际，涅俄普托勒摩斯的祖父、年迈的珀琉斯出现了，从而使她们得以脱险。涅俄普托勒摩斯本人在德尔斐中了奥瑞斯忒斯参与设计的阴谋诡计死了，而赫耳弥俄涅曾答应作奥瑞斯忒斯的妻子。因此，在这部悲剧里，传统史诗中与斯巴达或者阿耳戈斯有关的所有人物（墨涅拉俄斯、赫耳弥俄涅、奥瑞斯忒斯）都被以最阴暗的色彩描绘，比如他们残酷而奸诈，他们所有的行为都让雅典观众回想起这些年来一直与之交战的现实生活中的斯巴达人形象。

在《乞援人》[①]（大约公元前422—前420年）中，传说中的阿提喀国王忒修斯和忒拜使节之间的政治辩论占有非常重要地位；忒拜人主要捍卫个人权利，而忒修斯则展现建立在全体公民平等基础上的雅典国家制度纲领。欧里庇得斯赞扬雅典民主制是一个理想的体制，同时在这一民主制中看到社会阶层分化的明显特征，富人的贪婪和穷人的愤慨。欧里庇得斯认为国家最牢靠的支柱是“中间阶级”，即掌握土地的农民，他们不会轻信无思想、无责任感的蛊惑家们的劝说，要知道欧里庇得斯对这些人是毫不客气的。如果说对“中间阶级”具有救援作用怀抱信任（尽管诗人的许多同时代人也有这种想法）在这一时期已经相当程度上具有乌托邦性质，那么针对那些不惜牺牲同胞的性命以满足自己虚荣心的军事冒险家的批评则毫无疑问是进步的。诗人饱含同情和怜悯表现了战败者的灾难和惨状，尤其是那些孤苦伶仃的母亲、妻子和孩子们的生活。

这方面有两部情节很相近的悲剧表现得最为突出，那就是《赫卡柏》（公元前424年左右）和《特洛伊妇女》（公元前415年）。这两部悲剧中的事件都发生在特洛伊陷落之后，主要剧中人物是被胜利者俘虏的特洛伊妇女。《赫卡柏》中的女主人公是普里阿摩斯的年老的妻子，她曾是强大的特洛伊城的王后，现在是亚该亚人的可怜的奴隶。这位老妇饱受丈夫和爱子战死之痛，只因为身边留着一个年轻女儿波吕克塞娜和小儿子波吕多洛斯，才使她暂时还留恋生命。她曾把这个小儿子送到色雷斯国王波吕墨斯托耳那里，正因为此儿子才在特洛伊城沦陷的时候保全了性命。但是亚该亚人决定把波吕克塞娜献给在特洛伊城下牺牲的阿喀琉斯作祭品，而过了一段时

① 与埃斯库罗斯的悲剧同名，或译《请愿的妇女》。——译注

间后，海浪又将波吕多洛斯的尸体推向特洛伊俘虏帐篷旁的海岸边，原来他在特洛伊陷落之后被违背信义的波吕墨斯托耳杀害了。赫卡柏再度陷入绝望，由此而产生可怕的复仇愿望：她引诱还不知道自己罪行已经暴露的波吕墨斯托耳及其小孩子一起来到自己的帐篷，在特洛伊妇女的帮助下杀死了那些孩子，并把波吕墨斯托耳的眼睛弄瞎。

364·

尽管现在评论界有时认为这部悲剧的不足之处是它有一个双部结构（波吕克塞娜的献祭和波吕多洛斯的被杀在情节上彼此无关），但是它内部的完整性是无庸置疑的。贯穿整部悲剧的是赫卡柏的形象，她一开始还是个不幸的母亲，而后来则是一个可怕的复仇者，剧作家对她有非常丰富的心理特征描写，使人们能真实感受到战争给她带来的极度痛苦和心灵折磨。

和《赫卡柏》不同，《特洛伊妇女》中没有连贯的情节，只有在即将燃烧殆尽的特洛伊城的背景前展开的一系列场面，欧里庇得斯以令人震撼的笔触描绘了沦为胜利者战利品的赫卡柏、卡珊德拉和安德洛玛刻的痛苦。而卡珊德拉向希腊人预告他们将在返回途中面临灭亡的可怕预言，给人们留下了特别深刻的印象。该剧在准备向西西里出征、意味着重开战火的紧张时刻演出，回响着欧里庇得斯全力反对即将来临的战争，反对战争必然给战胜者和战败者双方都带来牺牲与痛苦的声音。

描写受苦受难的人是欧里庇得斯创作的最显著特征，并且和埃斯库罗斯不同，他在描写独立个体的痛苦时，并不认为其原因在于神统治世界的理性意志。人自身含有能将自己推向痛苦深渊的力量。

美狄亚就是这样一个人。她是公元前431年上演的同名悲剧的女主人公。美狄亚是个魔法师，是科尔喀斯国的公主，她对前来科尔喀斯的伊阿宋一见钟情，给他非常重要的帮助，教他排除一切障碍赢得金羊毛。她为了伊阿宋牺牲了祖国，牺牲了自己少女的贞洁以及善良的名声；在过了几年幸福的家庭生活之后，美狄亚却要更加痛苦地忍受伊阿宋把她和两个儿子丢弃，而去和科林斯国王的女儿结婚的企图，非但如此，科林国王还命令将美狄亚和她的孩子们驱逐出境。受尽凌辱被迫离去的女人设计了一个可怕的计划：她不仅要杀死情敌，还要杀死自己的儿子，这样她才能向伊阿宋彻底报仇雪恨。前半部计划不太困难地实现了，假装屈服的美狄亚通过孩子们给伊阿宋的新娘送去了一件浸过毒的贵重衣服。礼物被高高兴兴地接受了，现在美狄亚面临着最艰难的考验，她要杀死自己的孩子们。在她身上复仇的渴望和母爱在激烈斗争，她四次改变决定，直到一个信使带来可怕消息：公主和她的父亲因中毒而极为痛苦地死去了，一群愤怒的科林斯人正匆忙赶往美狄亚的住处，来惩治她和她的孩子们。此刻，当孩子们受到不可避免的死亡威胁时，美狄亚终于决定实行可怕的暴行。在愤怒而绝

望地归来的伊阿宋面前，美狄亚出现在空中滑翔的神奇马车里；母亲的膝盖上放着被她杀死的孩子们的尸体。

悲剧的结尾，以及某种程度上美狄亚本人身上，都围绕着神话般的氛围，但是这种氛围无法掩盖在她形象中深深隐藏着的人的本性。索福克勒斯的主人公们总是不会偏离一旦选定的道路，与之不同的是，美狄亚多次表现出由极度愤怒变成哀求，由狂怒转为假装顺从，表现出相互矛盾的情感和思想之间的斗争。她难道可以杀死自己的孩子？不，放弃先前的决定吧！不，要使自己被敌人嘲笑吗？决不！决定吧，美狄亚！可是你这样做有良心吗？放了他们吧，饶恕他们吧！……不，不要让孩子们受嘲弄，——一切都决定了。再见吧，孩子们！……哦，天哪，我多么不幸！……

对女人命运的痛苦思索也给美狄亚形象增添了最浓重的悲剧色彩，女人的地位在雅典家庭中事实上并不令人羡慕：她们起先在父母、后来在丈夫的严密监视下生活，一生都像隐士那样待在家里。并且，在挑选新郎的时候是不会考虑姑娘的情感的，婚姻由父母决定，努力做成一桩对双方都有利可图的交易。美狄亚认为把一个陌生的、不认识的人，经常还是不愿受婚姻关系束缚的人强加给妇女这种状况是很不公正的事情。

在能思考、能呼吸的人面前，
没有比我们女人更不幸的了。
我们出高价买来丈夫。只要你买，
他就成了你的主人，而不是奴隶……

要知道，当丈夫恶厌家庭时，
他可以去另觅新欢，
他们有朋友和同龄人，
而我们在他们眼里只剩下讨厌。

欧里庇得斯时期雅典人的日常生活，也以远离任何理想化的状态反映在伊阿宋的形象中。他是个自尊的野心家、诡辩派的学生，善于运用有利于自己的任何理由，他时而用给孩子们幸福来为自己的背信弃义辩护，认为他的婚姻可以保障孩子们在科林斯的公民权利；时而又用全能的塞浦里斯[1]来解释曾经从美狄亚那里得到过的帮助。 

① 即象征丰饶、肉欲、爱情、美和恋爱的希腊女神阿佛洛狄忒的另一称呼。——译注

对这段神话故事的特殊解释和美狄亚内心的矛盾，在欧里庇得斯的同时代人那里的评价同后代观众及读者的评价完全不同。古典时期的古希腊美学允许受辱的女人在为夫妻关系作斗争的过程中，采取最极端的方法反对背叛自己的丈夫和情敌。但是以牺牲自己的孩子为代价的复仇不能成为要求悲剧人物内心完整的美学标准。因此，后来赢得赞誉的《美狄亚》在第一次上演的时候只排第三名，也就是说，演出实际上失败了。三年以后欧里庇得斯的另一部悲剧《希波吕托斯》比较成功，获得头奖，尽管很多特点都接近悲剧《美狄亚》。

有关希波吕托斯的希腊神话里反映了一个在古代地中海地区广为流传的主题，它以《圣经》中有关贞洁的约瑟的传说而闻名。其中说，雅典国王忒修斯的儿子希波吕托斯是一个纯洁的青年，非常尊重永远贞洁的阿耳忒弥斯，而蔑视阿佛洛狄忒的赏赐和权势。被这种蔑视惹怒的女神在他的继母淮德拉心中燃起对希波吕托斯罪恶之爱，她试图同控制着自己的情感作斗争，但毫无用处，于是她在激情的折磨下处于半迷狂状态，一会儿梦见在禁苑里打猎，一会儿梦见在凉爽的林间溪水旁休息，在这里她不是能离希波吕托斯近一些吗？上年纪的保姆的花言巧语让淮德拉说出了自己的秘密，于是保姆找到希波吕托斯，让他发誓保持沉默，并邀请他与继母约会，这引起年轻人的极度愤恨。受尽侮辱的淮德拉除了死已经没有任何退路；但是她那受辱的情感却通过报复找到了出路。行军归来的忒修斯在上吊身亡的妻子身上找到一封信，信中指责继子有意损害她的名誉。由于发誓遵守誓言，希波吕托斯在向父亲解释时不能透露全部实情，只能坚持自己无罪。忒修斯因为儿子的奸诈而恼羞成怒。他下令将儿子驱逐出境并给他招来众神的诅咒，从而带来灾难性的后果。当希波吕托斯坐马车到海边去的时候，水中出现了一个怪物，于是马匹狂奔起来，希波吕托斯撞到海边的岩石上粉身碎骨。最后阿耳忒弥斯出现了，她在忒修斯面前揭示了他的儿子是无罪的，同时解释为什么之前不去救他，因为神不允许互相妨碍完成各自的计谋。

悲剧《希波吕托斯》像《美狄亚》一样，在很多方面都带有欧里庇得斯作品的特点。首先，剧作家在这里也是一个对形象进行心理加工的杰出能手，淮德拉为情所困的痛苦、激情的冲击、控制着她的绝望和受辱意识；保姆的粗鲁直率、善于打探心神不安的女主人的隐私；希波吕托斯内心世界的纯洁和完整，所有这一切的描写都显示了作家对人的心灵奥秘的深刻洞悉。

欧里庇得斯对神的描写也很有特点。比如，阿佛洛狄忒的行为出自类似虚荣心和自尊心受挫这样的细小动机，而阿耳忒弥斯尽管受到希波吕托

斯的忠实崇拜，却听由他遭受阿佛洛狄忒卑鄙情感的摆弄。神——他的意愿使无辜者要承受这样的痛苦——不配称为神，这一思想在欧里庇得斯的各个悲剧中不止一次地表达出来，反映了他对宗教的质疑。

在悲剧《赫拉克勒斯》中，神的参与作用是最阴暗的。当赫拉克勒斯不在的时候，忒拜国暴君吕克斯打算消灭他全家，年迈的安菲特律翁是赫拉克勒斯在人间的父亲，他向赫拉克勒斯在天上的父亲宙斯多次呼吁，但一直没有结果。赫拉克勒斯意外归来使吕克斯的犯罪计划不得不停止下来；前半部悲剧以赫拉克勒斯同还没有从害怕中缓过神来的孩子们之间的愉快玩耍而结束。但此时赫拉出来干预了，她因为嫉妒赫拉克勒斯的母亲而憎恨赫拉克勒斯。按照赫拉的吩咐，赫拉克勒斯精神错乱了，在疯癫的时候他杀死了刚刚摆脱危险的妻子和孩子。当赫拉克勒斯恢复神志并意识到自己犯下大罪以后，他决定结束生命，但及时赶来的忒修斯帮他卸掉了部分罪责，因为一切发生的事情的真正罪魁是赫拉。当索福克勒斯的人物找不到为神的干预辩护的理由时，欧里庇得斯笔下的赫拉克勒斯则得出结论，认为一个真正的英雄不应该自杀，他应该坚强地承受命运的打击。赫拉克勒斯的决定意味着欧里庇得斯摆脱了公元前五世纪古典悲剧的道德假设，这个假设要人为自己的行为负全部责任。 • 366

与阿伽门农的孩子为他的横死复仇的神话有关的两部悲剧，标志着欧里庇得斯与传统神话的彻底决裂。在埃斯库罗斯，尤其在索福克勒斯笔下，杀死克吕泰涅斯特拉的合法性没有招致怀疑。而欧里庇得斯把自己的悲剧《埃勒克特拉》（公元前 413 年）的情节搬到农村，那里住着被强迫嫁给贫穷农民的阿伽门农的女儿，仅这一点就从本质上削弱了英雄式传奇的激情，而使它变成了一部日常生活剧。尽管埃勒克特拉的丈夫珍惜她的少女身份，她为了报仇还是谎称要举行孩子出生仪式而引诱母亲到自己家里来，因而利用了一个女人的神圣情感。弟弟奥瑞斯忒斯坚持要杀死埃奎斯托斯，他厌恶地拿起武器对准母亲，用斗篷蒙住她的眼睛，给她重重一击。复仇之后，姐弟俩回想起母亲临死前的哀求，感到心里十分沉重；戏的结尾出现了一对神的双胞胎卡斯托耳和波吕丢刻斯，但甚至连他们也不能完全赞成阿波罗关于杀死克吕泰涅斯特拉的命令。

在悲剧《奥瑞斯忒斯》（公元前 408 年）中，这个年轻人非常沮丧。他看不到所实行的杀戮事件有什么意义，因为即使这样做了，父亲也终究不能复活，他害怕注视廷达瑞俄斯，也就是克吕泰涅斯特拉的父亲的眼睛，自己可一直是他喜爱的外孙。即使说出这是阿波罗的指使也并没有让这位弑母凶手免遭阿耳戈斯公民的愤怒指责，他们判这对姐弟死刑，奥瑞斯忒斯不得已要犯新罪来解救自己。只有和往常一样的 deus ex machina（这次是阿

波罗本人的干预),才使情节又回归到传统神话的轨道上来。

对神话的传统批评和对宗教的怀疑,使欧里庇得斯与他同时代的一些哲学思想潮流非常接近,他和这些哲学思潮还有其他的接触点。当索福克勒斯精力充沛地坚持认为天生的勇敢优于后天教育美德的时候,欧里庇得斯却常常对这个问题抱对立态度。他认为高尚不在于出身,而出于人的道德本性;学会保持美德的人不会做丑陋之事;贫穷人的褴褛衣衫下往往跳动着一颗善良纯洁的心,而一个高尚的父亲也常常会养出一个不中用的儿子。不要设想有绝对的价值和财富;靠自己双手劳动的人只有当招待客人或者叫医生看病的时候才需要钱;而过多的黄金并不能使他免遭命运的波折和打击。自由人和奴隶之间的差别只是相对和表面的,赫卡柏、安德洛玛刻和波吕克塞娜变成奴隶的例子表明,以蛮力为基础的这种习俗是不公正的。在战争年代,奴隶地位对任何一方战俘来说都是十分现实的威胁(公元前 413 年秋,西西里岛曾俘虏七千多名雅典人和他们的同盟军,并将他们遣送至采石场),欧里庇得斯的这种相关思考非常具有现实意义。

欧里庇得斯的主人公们对道德伦理问题的大量表述和对世界观问题的争论,使他在古时候就赢得了"舞台上的哲学家"的美誉,而他同时代的喜剧则基本上被认为等同于诡辩派。但是,应该避免那种直接的相比。传统道德批评认为欧里庇得斯有很多方面得益于诡辩派,但是他坚决地推翻了出自这些诡辩派的关于"强烈个性"的说教。在美狄亚以及埃勒克特拉和奥瑞斯忒斯的形象中,包含着同"全都可以做"的理想个性争辩的因素;而《腓尼基少女》(约公元前 411—前 410 年)中厄忒俄克勒斯的形象则对这种理想个性作了彻底揭露。这里的厄忒俄克勒斯不是我们在埃斯库罗斯的《七将攻忒拜》中所看到的那个高尚的祖国捍卫者,而是一个虚荣心很强,准备为权力破坏一切道德规范的人,这正是欧里庇得斯在《腓尼基少女》中所描绘的厄忒俄克勒斯的形象,并且通过他的形象无疑争辩性地揭露了破坏所有社会关系的极端个性主义。

对类似倾向的批评也贯穿在欧里庇得斯的那出山羊剧里。这种体裁保留至今的唯一一个完整剧本就是他的山羊剧目《独眼巨怪》,该剧的情节基础来自《奥德赛》第九卷,并且欧里庇得斯让可怕的吃人恶魔参与有关一切道德规范的相对性和强人权利的讨论。应该指出在山羊剧范围内,类似的道德问题是一个异类,它会使剧本失去部分必要的轻松性。显然,欧里庇得斯不认为自己是创作这类体裁的高手;他一共只写了七部或者八部山羊剧,而作为四部曲的最后一部分他往往给这部悲剧一个圆满的结局。这类作品有早期悲剧《阿尔克提斯》(公元前 438 年),其中女主人公自愿以死来


挽救自己丈夫阿德墨托斯的性命,但是意外出现的赫拉克勒斯把她从死神

手中夺回来并把她还给了丈夫和孩子们。

伯罗奔尼撒战争期间社会关系的不稳定、拒绝尝试合理解释神对世界的统治，这些都使欧里庇得斯越来越坚定地相信人的命运为盲目的事件所掌控。在欧里庇得斯已经处理过的悲剧中，经常出现剧情发展过程中的意外转折。在他最后十年里所创作的几部作品中，对主人公的命运起决定作用的是一种偶然因素（希腊人把它人格化为堤刻女神①）。悲剧《伊翁》表现的就是这一点。

克瑞乌萨是雅典国王厄瑞克透斯的女儿，她成为阿波罗暴力的牺牲品，并被迫抛弃自己的儿子。阿波罗设法让小孩子在他位于德尔斐的神庙里接受教育，在这里孩子长大成人并成为寺庙的供职人员。与此同时，克瑞乌萨嫁给了外国国王克苏托斯，不过没有生孩子。悲剧一开始，她的丈夫跑到德尔斐神谕所去求子，他照例得到了一个出人意料的答案：他走出寺庙时将遇到他的儿子和继承人。克苏托斯第一个遇到的人是一个年轻的仆人，当他发现年轻人身上能找到一些自己年轻时钟爱者的影子时，就很高兴地称他为自己的儿子，并给他起名为伊翁。克瑞乌萨感到非常屈辱，阿波罗不仅侮辱了她的青春，剥夺了她做母亲的权利，而且现在还要强迫她接受一个陌生人作为自己的儿子。于是克瑞乌萨听从一个老奴的建议，想毒死伊翁，但是阴谋没有得逞，反而招致以伊翁为首的一群德尔斐人的威胁，要杀死她。这时，年迈的祭师从伊翁身上找到了一些携带的物品；根据这些东西克瑞乌萨认出伊翁就是自己的儿子。悲剧结束时雅典娜预言伊翁将开启伊翁家族的荣光，并以阿波罗的名义请求克瑞乌萨不要透露年轻人的身世之谜；伊翁本人只要相信自己出身神圣就足够了。

因此，在《伊翁》中欧里庇得斯所特有的对神话悲剧的批判（阿波罗处于一个非常不利的地位）同建筑在“弃婴”和随后“认出”以及圆满结局的主题基础上的情节结构结合在一起。加上一些生活细节，终于充实了这一情节结构，从而形成新阿提喀喜剧，欧里庇得斯的悲剧为该剧种指明了一条前景广阔之路。

在《伊翁》中，“认出”对主人公相互关系的改变十分重要，在欧里庇得斯后期的一些作品中还有更周密的阴谋诡计与之相联结。比如在悲剧《海伦》（公元前 412 年）中，剧作家采用源自斯特西科罗斯的说法：帕里斯只是把海伦的幽灵带到特洛伊城，而墨涅拉俄斯的真正妻子已经被神转移到埃及了，她应该是在埃及等待战争的结束并与丈夫会合。欧里庇得斯用新的

---

① 机缘和命运女神。——译注

成分丰富了这个说法：当埃及由年迈的普洛透斯统治的时候，海伦感到自己很安全，但是国王年轻的继承人忒俄克吕墨诺斯疯狂地爱上了海伦，并强迫她和他结婚，于是海伦面临着严峻道德考验。这时，在埃及出现了遭受船难的墨涅拉俄斯。原来他在特洛伊沦陷后的七年里无法回到祖国，在流浪中一直警惕地保护着从帕里斯那里夺回来的海伦，他从来没有怀疑过他所保护的是一个幽灵。在埃及遇到了真正的海伦以后，墨涅拉俄斯认为她只是和自己的夫人长相一样的人，因此对她没有任何兴趣。只有当假海伦消失、融化在天空中时，墨涅拉俄斯才明白，他面前的正是他真正的妻子，她从来没到过特洛伊城。但是，海伦被迫与忒俄克吕墨诺斯结婚给这对夫妇的欢乐相遇蒙上了一层阴霾；他们开始寻找解救的方法。墨涅拉俄斯乔装成一个船难余生的普通希腊人，哄骗国王说墨涅拉俄斯已经死亡。现在，已经没有什么事可以阻碍海伦与埃及人结婚，但之前她必须为海难死亡的丈夫举行海葬仪式。忒俄克吕墨诺斯愿意帮她实现这个愿望并提供了船只，而墨涅拉俄斯夫妇则双双钻进了这条船。在宽广的大海上，他们解除了埃及守卫的武装，将船驶向伯罗奔尼撒海岸。狄俄斯库里兄弟从天而降，平息了忒俄克吕墨诺斯的愤怒，保证两个逃亡者幸福地返回斯巴达。

因此，这部悲剧的情节基础是一个古老的民间故事，讲的是丈夫（或情人）等待他忠实的妻子（或未婚妻）回来；在和心上人相聚之前，丈夫要经受一切考验和危险，而妻子也要在丈夫不在的时候克服巨大的困难，以保持对丈夫的忠诚。这一情节最早在希腊文学中出现始于《奥德赛》，在这部作品中站在主人公这一方的始终是他的保护神雅典娜。在《海伦》中神的参与只局限于宙斯最开始时想把真正的海伦转移到埃及；在接下来的时候，剧中人物不得不靠自己的主动性和机敏行事。

368・

类似的情景也存在于悲剧《伊菲格涅亚在陶罗人里》（约公元前 414 年）中。被复仇女神追赶的奥瑞斯忒斯和忠实的皮拉得斯一起陷入“野蛮的”陶罗人当中，在那里根据当地国王的命令要把所有的希腊人献给阿耳忒弥斯作祭品。而此时充当女神祭司的不是别人，刚好是伊菲格涅亚，原来她之前被女神从祭祀的屠刀下救出来，转移到了陶罗人的国家。剧情先是两兄妹彼此见面但没有认出来，然后是“相认”场面，这些都让观众们阵阵紧张，并具有极大的心理说服力。现在是伊菲格涅亚行动的时候了，她要挽救哥哥和他同伴的性命，然后一同回希腊。就像在《海伦》中一样，被骗的当地国王自己促成了逃跑者的行动，而雅典娜现身制止了追赶，并把悲剧情节带入雅典祭祀仪式的范围。

类似“弃婴”及然后“相认”的情节被广泛用于新喜剧中，《海伦》和《伊菲格涅亚在陶罗人里》中所描述的场景对后来希腊小说的创作来说是非常

丰富的源泉，这类小说的必要成分是相爱的人彼此分别和偶然相遇，野蛮国王和王后贪求他们的美貌，逃跑和追赶，船只失事和被俘，最终一个圆满的结局。

欧里庇得斯在马其顿创作（看来并未全部完成）的一部悲剧中再次回到伊菲格涅亚的形象，这就是《伊菲格涅亚在奥里斯》。这部作品仿佛是他创作活动的总结，包含着很多欧里庇得斯的典型特征。一方面，其中的神话人物失去了英雄的光环，完全被人的激情和动机推动着。比如，阿伽门农为了让墨涅拉俄斯把他浪荡的妻子还回去，必须拿自己的女儿献祭，这使他很苦恼，而墨涅拉俄斯本人却极力煽动爱国义务，反正牺牲的不是他的女儿；满腔愤怒的阿喀琉斯准备在全军面前保护伊菲格涅亚，因为她是被借口叫来和他结婚才到奥里斯的；母亲克吕泰涅斯特拉的痛苦、伊菲格涅亚临死前的恐惧，所有这一切都通过欧里庇得斯所特有的对人类疾苦的同情和深入他们内心世界的能力而表达出来。另一方面，英雄的爱国主义情节线在这部悲剧里划上了句号，这条情节线在《赫拉克勒斯的儿女》和《乞援人》中已经有所描写，并延续在《腓尼基少女》中，这里年轻的墨诺叩斯自愿以死来保证人民战胜来犯之敌。伊菲格涅亚也同样充满自我牺牲的爱国主义思想。她在克服临死前的恐惧之后，她看到了自己的牺牲对于挽救希腊免遭野蛮的特洛伊人之害所具有的意义，因为这些人正在企图侮辱希腊人的家园。

“难道你生下我是为了你自己而不是为希腊人？”她问母亲。

> 莫非当希腊忍受煎熬，成千上万数不尽的男人
> 准备挺身而出，举起桨楫、竖起盾牌，
> 去抵挡威胁祖国的敌人，而不惜牺牲性命，
> 而为了我一个人的生命，去妨碍他们吗？……不，亲爱的妈妈。
> ……
> 希腊人是王，而蛮夷是奴！希腊人在蛮夷王面前低头
> 是不成体统的。我们是自由人，特洛伊人是奴隶！

这些话中也包含古希腊的自由与东方的专制之间的对立，埃斯库罗斯的《波斯人》对后者作过注解；但是，伯罗奔尼撒战争的最后几年，当波斯越来越积极支持斯巴达对雅典的战争时，全体希腊人团结一致抵抗“蛮夷”的思想就成为美好的，然而却无法实现的愿望。

在诗人逝世后，与《伊菲格涅亚在奥里斯》一同上演的悲剧《酒神的伴

侣》中使用了很多关于狄俄尼索斯的神话故事。如前所述，对这位神的崇拜起初在希腊是遭到坚决抵制的，这在成为《酒神的伴侣》情节的神话中也有所反映。故事情节发生在忒拜城，狄俄尼索斯的母亲即出生于此，她就是塞墨勒公主，她和宙斯生了狄俄尼索斯。

但正是忒拜国王彭透斯（塞墨勒的侄子）拒绝接受新的崇拜对象，因为狄俄尼索斯把被他的狂暴行为控制的女人们吸引到喀泰戎的多树悬崖，其中也包括彭透斯的母亲阿高厄。以吕底亚预言家面貌出现的彭透斯，被狄俄尼索斯激怒了，决定去偷看酒神伴侣们的狂欢仪式，结果招致神灵的勃然大怒；酒神的伴侣们发现了彭透斯，以阿高厄为首的狂女们把他当成狮子撕为碎片。

369· 悲剧的结尾没有完整保留下来，但是很显然，以神的全部伟力出现的狄俄尼索斯用欧里庇得斯一贯的语调答复刚刚恍然大悟的阿高厄的指责，说这一切都是一个不被承认的神的复仇行动。因此，在欧里庇得斯的这部悲剧中，人的命运受到有虚荣心和爱嫉妒的神的控制，就像在《希波吕托斯》或者《赫拉克勒斯》中那样，《酒神的伴侣》让人有理由认为作者抛弃了对于他整个世界观具有代表性的宗教怀疑主义。

保存下来的欧里庇得斯的悲剧足以证明他的创作范围很广。从伯罗奔尼撒战争事件引起的戏剧性政论文，到关于牢不可破的爱情和受侮辱的情感的悲剧；从英雄爱国主义激情到含有复杂阴谋和"相认"情节的日常生活剧。我们在剧中人物当中看到了理想的国王和卑鄙自私的煽动者、善良的妇女和痛苦的母亲、浪漫的年轻幻想家和无耻的拉皮条老妇。欧里庇得斯作品的情节结构非常丰富多彩：有围绕主要人物（《美狄亚》）或围绕基本冲突（《希波吕托斯》、《伊菲格涅亚在奥里斯》）的悲剧，也有与之截然不同的情节布局公开显露（《特洛伊妇女》、《腓尼基少女》）或清晰划分为两部分（《安德洛玛刻》、《赫拉克勒斯》）的戏剧。

欧里庇得斯的丰富多样的文学手法表现出他所有作品的某些共同特点。首先他较以往希腊戏剧家更多地关注人的内心世界，即人所遭受的苦难的根源。在他的悲剧中很少遇到始终如一、不屈不挠、永远按照既定决心行动的主人公，在他悲剧所反映的古代雅典，生活形式已经失去其稳定性。欧里庇得斯经常描写那些被相互矛盾的意图控制，被痛苦或强烈激情损毁的人。歌唱部分（独唱——抒情歌，或合唱）以及大段感奋激动的独白，成为表达上控制主人公的情感的手段。相应地歌队的作用也有所弱化，无论是数量方面还是本质上都不那么重要，因为合唱部分经常成为剧情发展过程中产生的与内容关系不大的抒情性沉思。在这些沉思中，有不少是合唱抒情歌的经典之作（比如，《美狄亚》里对雅典娜的颂扬）。四段不长的合

唱（“帕洛德”和“斯塔西姆”）把全剧划分成五段情节，因而开创了未来新时期悲剧的五幕结构。

欧里庇得斯是描写对话的大师。他把传统的“斯提霍米非亚”（一人一句诗的对话）变成生动、简短、接近口语的句子，这些句子可以展示说话人思维的各种细微特色和转折、他的怀疑和动摇、每一个决定的酝酿过程。欧里庇得斯在组织言语场面时惯用的手法之一是“对驳”（言语竞赛），它经常在剧本中获得完全独立的意义。对各种社会或者道德问题持对立观点的两个对手之间的言语冲突，按所有的雄辩规则组成，反映了当时实际运用的雄辩术对欧里庇得斯的强烈影响。

和前辈相比，欧里庇得斯的序曲和尾声都发挥了特殊的作用。他的序曲较少直接来自戏剧情景或者有意将读者引入主人公的感情和体验世界；它经常对剧情发生之前的情景作简单而干巴巴的叙述。与此相似，他的尾声也常常在表面上把关于剧中人未来命运的消息与已经完成的事件连接起来。在欧里庇得斯晚年作品中经常运用（除了《腓尼基少女》）deus ex machina 的手法。结局之后出现的神将已经结束的戏剧同传统的神话说法、某种风俗或宗教崇拜的形成联系在一起。

欧里庇得斯的创作给古希腊社会后来的文学带来巨大影响。欧里庇得斯描写人内心世界所达到的高度，在希腊化时代无论对史诗（罗得岛的阿波罗尼奥斯的《阿耳戈船英雄记》），还是对新阿提喀喜剧都有所影响，除此之外，新阿提喀喜剧还发展了欧里庇得斯设计阴谋诡计的技巧。对于早期罗马剧作家来说（恩尼乌斯、阿克齐乌斯、帕库维乌斯），欧里庇得斯的悲剧是他们组织情节和加工作品的主要源泉。奥维德（他的悲剧没有保留下来）和塞涅卡的同名悲剧都源自《美狄亚》，塞涅卡还创作了《菲德拉》，其中与我们熟悉的欧里庇得斯的《希波吕托斯》一样，都运用了更早期的、没有保存下来的名为《蒙上斗篷的希波吕托斯》的情节（在这里菲德拉向希波吕托斯承认了爱恋）。

中世纪的时候，《赫卡柏》和《酒神的伴侣》中的一些片段被一个不知名的拜占庭作者编入悲剧《基督受难》，而在新时期欧洲一本早期小说——薄伽丘的《菲娅美达》中也出现了一位保姆，她也说着欧里庇得斯和塞涅卡所讲的话。 • 370

欧里庇得斯的悲剧在新时期的戏剧创作中仍然有生命力，这一时期，他的悲剧时而会引来极为不同的反响（试比较创作时间相当接近的歌德的《伊菲格涅亚在陶里人中》和席勒的《墨西拿的新娘》）。但是，比欧里庇得斯戏剧中某些情节和主题的影响更为重要的是它从本质上对新时期文学的促进。

欧里庇得斯超越决定其前辈作品特点的英雄标准，为文艺复兴以后的欧洲文学提供了描写个性的新的艺术可能性。对于在社会和个体之间关系方面比古希腊城邦国更为复杂的新时期来说，欧里庇得斯的悲剧具有特殊的价值，因为它关注的是参与激情之间的矛盾斗争同时又面临某些道德要求的人，而对他来说这些要求已经失去了历来具有的单一意义。

### 6. 古代阿提喀喜剧[①]

喜剧与悲剧和山羊剧一样，自公元前 487 年或前 486 年开始参与了纪念狄俄尼索斯的演出。

喜剧的起源与悲剧的起源一样，非常复杂。"喜剧"这个名称起源于古希腊词 comōidía，字面意思是"狂欢歌"，即参加乡村节日游行者所唱之歌，游行的目的是赞扬大自然生机勃勃的力量，并通常与冬至或春分的来临有关。亚里士多德很赞同这个概念的词源，他认为喜剧起源于首创生殖器崇拜歌者的即兴创作(《诗学》，第四章)，这些即兴作品是狂欢歌的必要部分，表达庄稼人对丰收和牲畜繁盛的愿望。

当社会分化过程中出现富人压迫农民大众倾向的时候，原始狂欢歌的仪式公开性很容易在歌中添加进揭露性成分。无论如何，古希腊晚期的一些资料显示，曾有一群普通人受某个富人欺压，结果深夜聚在富人家门口，高唱揭露这个欺压者残酷和贪婪的歌。渐渐地，国家开始重视这些农民谩骂的社会意义，并要求他们的表演者光天化日在全体人民面前反复唱那些嘲弄歌曲。人们甚至还叫得出一个诗人苏萨里翁的名字，他生活在公元前六世纪上半叶，他给农民的即兴作品加上诗歌形式，而且他的活动与伯罗奔尼撒的墨伽拉城民主制的短暂繁荣有关系。

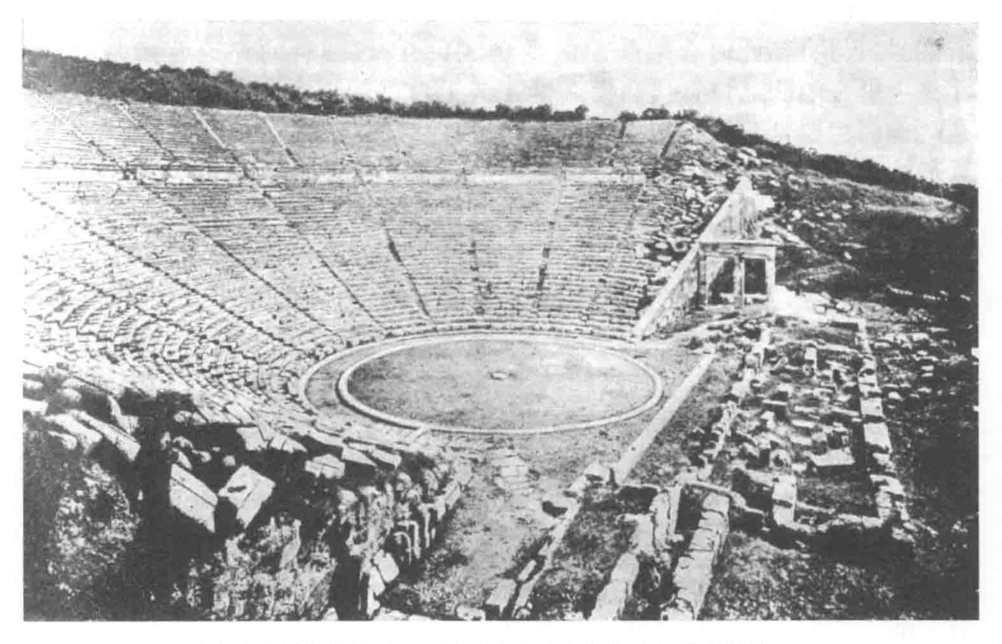
尽管从历史上还并不能可靠地论证类似证据，但是它们毫无疑问总体上都具有生殖器崇拜歌和"狂欢歌"的揭露性，并被后来的阿提喀文学喜剧继承下来。

喜剧的另外一个来源是一种原始的，非常古老的民间戏剧形式——滑稽戏，在滑稽戏里有一个愚蠢的有钱人、骗子或者小偷，他企图欺骗、盗窃或侵害主人公的利益，但是他总是失败并在观众棍棒敲打和友善的大笑声中羞耻地下场。在这样的滑稽戏里主人公甚至可能是神或者神话人物，比如狄俄尼索斯庆祭的欢乐气氛也允许随意对待他们。

---

① 或称旧阿提喀喜剧。——译注

看得出来，在西西里岛喜剧家厄庇卡摩斯（我们是根据其喜剧的名称和一些短小片段而得知其人的）的作品中，民间的、日常生活的和滑稽模仿式的神话故事体裁首次获得了文学润色。在这里，我们发现主人公里有神灵、贪吃的赫拉克勒斯和骗子奥德赛，但也有一些日常生活人物（比如吃白食者），他们是后来阿提喀喜剧里的典型人物。在喜剧发展过程中，后期阿提喀批评界将其分为三个阶段，相应地表示为古代时期、中期和新时期，现代文学史也支持这种分期，因为它相当清晰地描述了喜剧在它存在的每个阶段的体裁特点。



埃皮扎夫罗斯剧场　建筑师小波利克列特设计　公元前四世纪中叶

古代阿提喀喜剧结构的最显著特征之一是合唱队的积极作用，他们承担着剧本的主要政论思想，尽管他们经常身着鸟、兽、云、城市、地下幽灵等等希奇古怪的服饰。合唱队的加入奠定了古代喜剧的典型结构，它反映了喜剧源于合唱（揭露性）和对话（滑稽取闹性）元素的基本特征。



喜剧由序曲开始——通常是对话，指出情节的开端，交代参加者的排列次序，有时也会涉及一些非常重要的事件。序曲之后，像悲剧一样是合唱队出场，但更加热闹，并且合唱队经常形象地直接参与剧情，充当主人公或者竭尽全力阻碍主人公实现他的想法。有时候，合唱队在喜剧中由二十四个人组成，可以分成敌对的两半。但是合唱队的表演也不受此约束，在喜剧的整个演出过程中具有代表性的是对称结构：一首歌由两个声部轮流演

唱完成。

序曲中形成并在合唱队出场后尖锐化的冲突，在“对驳”，即两个对手之间的争论中达到了高度紧张，由两个声部煽动并逐步加强到顶点。随着一方的胜利，冲突的内容实际也结束了。喜剧的后半部是一连串的滑稽场面，彼此之间只是因为主人公的个性才发生联系。这个人要么揭发和赶走企图利用已经取得的胜利的各类坏蛋，或者(一般很少见)随着每一个新情节的加入而逐渐失败，结果已经取得的胜利就化成一场泡影。喜剧以离开舞台的合唱队的演唱而告终。

在“对驳”和喜剧后半部情节之间通常会插入一个最为独特的部分，即所谓的“议论”。此时合唱队面向观众，唱一段很独特的评论性插曲，作者在其中借合唱队之口直接和大众讲述关于自己和正在发生的事件，作一些政治性的建议，回忆过去，并同时攻击那些据认为其行为和公民道德不相容的人。“议论”看来是戏剧最古老的合唱核心，它的基本功能是揭露性的。

372·

古代阿提喀喜剧的另外一个重要特征是它积极的社会—政治性，参与讨论热点问题，尖锐批评各种政治活动家、诗人和哲学家。古代喜剧源于农民的激烈揭露，并在全民节日庆典之际愉悦和教育那些很大程度上还属于阿提喀农民的人民大众，这样的喜剧在谴责不合心意的人、部门和风俗时没有任何限制，情节场景也十分直白和随意。从本质上来看它完全是一种民主化的体裁，在公元前487年到前486年的大狄俄尼索斯节庆上得以演出也并非偶然；当时正好是马拉松战役胜利后三年，阿提喀农民的地位也日渐巩固。喜剧作者像悲剧诗人一样，在文学竞赛仪式上演出：每年有三位剧作家每人带一部喜剧参赛。公元前444年左右喜剧也开始在列纳埃节上演。

雅典有很多喜剧作家。已知有超过五十位诗人的名字，他们的写作活动分布在公元前五世纪至前四世纪初。古希腊批家们模仿悲剧的“三分法”，在他们中间也特别提出三个人，即克拉提诺斯、欧波利斯和阿里斯托芬，但是前两位的作品只有一部分章节流传至今。因此，对于我们来说，古代阿提喀喜剧唯一的文献资料就是阿里斯托芬的喜剧。

### 7. 阿里斯托芬

阿里斯托芬生于公元前446年左右，是位于雅典卫城南面库达忒奈翁区的公民。虽然阿里斯托芬的父亲在阿提喀临近的埃癸那岛有一块不大的土地，但是通过阿里斯托芬的喜剧判断，他大部分时间都是在雅典度过的，

因此他对每天的政治局势、著名社会活动家的各种坊间传闻、法庭程序规则和自己同胞的日常生活都了如指掌。

阿里斯托芬首次登上雅典舞台是公元前427年(当时上演的喜剧《宴会者》未被保留下来),他最后一部我们所知道的作品创作于公元前388年。他一共写了不少于四十部喜剧,完整保留至今的十一部几乎涵盖了古代雅典历史上充满最重要历史事件的四十年。伯罗奔尼撒战争引起雅典公民之间社会对立的极端尖锐化。

阿提喀的农民是过去几十年民主制度最重要的支柱之一,享有它所有的成就,如今则几乎每年春天都要在斯巴达人的进攻威胁下被迫离开自己的家园移居雅典。在这里,他们见证了军事纷争、人民会议中的激烈辩论,没给他们带来任何好处,只让他们继续遭受战争威胁的各种政治阴谋。但是缺乏必要的政治经验和对破坏他们土地及家园的斯巴达人的憎恨,促使很多农民转而支持军事政治家和在"达到最终胜利"的战争中最为获利的商业—手工业上层领袖们。在这种情况下阿里斯托芬把自己进攻的目标对准强大的政治领袖克里昂,他成为阿里斯托芬最优秀的作品之一喜剧《骑士》(公元前424年)中的"主人公"。

在该喜剧的序曲中,两个奴隶从自己的主人"德谟斯"(即"雅典平民")的家里哀哭着跑出来,通过他们的行为观众立刻认出他们是当时著名的政治活动家德摩斯梯尼和尼西亚斯;这两个奴隶对主人新宠儿的蛮横无礼和敲诈勒索感到害怕,此人就是不久前买来的奴隶,他是帕夫拉贡尼亚人,会制革。这又是一个明显的隐喻,因为克里昂就是制革场的主人,而刚好在公元前425年享有盛名,在斯巴达后方顺利地完成了由德摩斯梯尼开始的军事行动。为了逃避作威作福的那个蛮横无礼者,两个奴隶从他那里偷到了预告制革工要垮台的预言,因此就得知代替制革工的应该是一个更粗鲁和更没良心的煽动家、一个腊肠贩。很快,合适的候选人出现了,于是两个奴隶便准备让腊肠贩去同制革工争斗;他们得到了上台表演的骑士歌队的支持,骑士是雅典社会最富足人群的代表,是富有的地主。现在舞台上笼罩着全面争论的景象、腊肠贩和制革工之间的"对驳";他们之间的冲突很快终止,原因是要给"议论"腾出地位,于是令人激动的歌队齐唱国歌歌颂故乡雅典及其英勇的过去。这里的艺术效果计算得很仔细:马拉松、普通士兵的英勇和统帅们的无私——这一切都曾发生过;那么现在呢?喜剧基本的政治思想正是这里揭示出来:现在"德谟斯"老了,有些糊涂了,容易听从粗俗的奉承话,大体上已经习惯寄生生活。各种冒险者和奸诈之徒都利用了这一点,其中最危险的就是那个制革工。腊肠贩揭露他:"你关心的不是人民的幸福"——

而是能掠夺，压迫城市，敲诈礼物、勒索贿赂，
让人民在战争的繁忙和狂热中看不到你可耻的勾当
和你的大嘴，让人民陷入贫穷和灾难，挨饿并祈求施舍。

最终，腊肠贩以他的阴谋诡计、愚蠢和蛮横战胜了制革工并且使“德谟斯”摆脱了他，“德谟斯”也同样奇妙地幡然改貌。在奇异的水里煮过以后，他变得更年轻和健康，成为充满力量和智慧的雅典人，就像他在光荣的希波战争时候一样；而腊肠贩本人也从市场上一个骗子变成智慧和可敬的国家活动家。

喜剧《骑士》在很多方面都代表着阿里斯托芬的创作。首先从这部喜剧中我们看得出来阿里斯托芬完全不像学术界有些批评家经常试图形容的，是一个民主制原则的反对者。他批评的不是民主制本身，而是其不称职的领袖和国家机构中导致战争的那些缺陷。他向骑士们申诉，更是向对战争非常不满的同盟者、骑士们不太富裕的同乡的呼吁。同时，喜剧非常清楚地表达了阿里斯托芬政治纲领中的乌托邦成分：他的理想不在未来，而在过去，在公元前480年代理想化的“农民民主制”时代，实际上，这种民主制充满自身矛盾。

最后，制革工的形象对于理解阿里斯托芬的艺术原则很有代表性。《骑士》可谓是一篇怪诞的抨击性作品，针对的是完全特定的历史人物，并利用制革工典型的外部特征，发展成具有巨大现实力量的概括性的社会类型，因为通过他体现的不仅是古代雅典奴隶主上层社会的阶级利己主义和自私自利，还体现了任何一个阶级社会里所具有的巧言惑众的社会本性。

思想上与《骑士》接近的是两年后上演的喜剧《马蜂》。雅典老人组成的歌队这样称呼这部作品，他们的职业是参加人民法庭，像马蜂那样把不可调和的嘲讽挖苦刺向被告。在战争年代为了让法官完成任务，由克里昂发起，规定了提高薪俸，阿里斯托芬对那些被迫通过每天的裁判挣取起码生活资料的贫穷老人不无同情之意。然而即使在这里他也试图证明，法庭发的薪俸只是人民收入的微不足道的一部分，而最大份额被煽动家和政治冒险家们据为己有。摆脱困境的办法又在滑稽可笑的虚构环境里展现出来：儿子有个一目了然的名字布得吕克里昂（“憎恨克里昂”），他为自己的老父菲罗克里昂（“喜欢克里昂”）组织了对犯罪小狗的一场家庭诉讼程序。这样老人也很满意，不再去想不参加法庭审判后自己的生活，而儿子也让父亲不用每天无聊地虚度时间。

阿里斯托芬认为战争是给自己同胞带来这么多灾难的原因，他不止一次地上演呼吁停战、赞美和平的喜剧。在保留下来喜剧中最早表现这个主

题的是公元前425年上演的《阿哈奈人》。该剧的歌队由阿提喀最大的阿卡纳区的居民组成，他们蒙受敌人侵略的损失最大最深，因此非常渴望为被毁的葡萄园而报复斯巴达人。此时，有一个农民叫狄开俄波利斯（“正义的公民”），他不再相信当官者有能力并希望停止战争，就跑去和斯巴达人单独议和，并同自己的家人一起享受幸福和平的生活。由于狄开俄波利斯的行为引起阿哈奈人的愤怒，纷纷指责他背叛国家，他不得不向他们、顺便也向观众解释引发战争的原因。当然，狄开俄波利斯的解释在细枝末节上就像他所取得的和平一样，有那么多的可笑之处，但是他的主要理由源于一个简单而正义的思想，即无论在雅典，还是在斯巴达，战争中获胜和发财的只有富人、骗子和奸诈者，而因战争受苦的无论在哪里都是普通的农民。阿哈奈人组成的歌队最终既赞扬又羡慕地评价了狄开俄波利斯所取得的和平状态，这是不足为奇的。公元前421年，他创作了一部具有漂亮名字的喜剧《和平》，讲的是雅典农民忒里格（“种葡萄人”）骑在一只巨大的屎壳郎身上飞往奥林匹斯山，前去营救被监禁的和平女神（在古希腊语里“和平”是阴性词），她是被可怕的战神波勒摩斯关进地洞的。整个希腊的农民响应忒里格的召唤，带着丁字镐、铁铲和绳子聚集到奥林匹斯山，用自己干粗活的手将盼望已久的女神救出来重见光明。这里也不可能不揭露那些抵抗建立和平的人——那是至今为止在雅典和斯巴达之间矛盾动摇的整个国家的人，还有武器贩卖者，以及各种类型的骗子。 ·374

喜剧《吕西斯忒拉忒》（公元前411年）对和平的主题作了不同寻常的阐释，该剧中休战的倡议由雅典人吕西斯忒拉忒（“制止远征”或“解散军队”）领导的女人们提出。同时，达到这个目的主要采用了阿里斯托芬式的大胆手段，即全希腊的妇女拒绝丈夫的抚爱，以这种方式使遭受禁欲折磨的男人们彻底投降。虽然这样的情节作为古代喜剧开端的生殖器崇拜仪式的直接延续，为阿里斯托芬描写最冒险情景打开广阔思路，但不是这个情节让《吕西斯忒拉忒》成为了世界文学最有趣的丰碑。更加值得关注的是喜剧中积极抗战的思想；是人民独立主宰自己命运的权利体现；是作者对妇女，即妻子和母亲的真诚同情。比如，因为女人是不参战的，所以国家政权代表人物就指责吕西斯忒拉忒多管闲事，而喜剧的女主人公对此作了非常公正的回答：

> 不，我们是参战的，我们有双份重担：
> 生儿子，还要把他们送进武装兵团里去打仗。

当然，喜剧的结尾洋溢着非常简单但很深刻的思想：交战双方在女人

的最后通牒下低头求饶，整个希腊笼罩着和平和友谊。

阿里斯托芬并不局限于社会—政治领域的描写。哲学和美学中的新思潮也同样吸引着他，这些思潮是由城邦意识形态的危机所引起，也因此是客观上反对雅典民主制道德基础的。在阿里斯托芬认为自己最得意之作的《云》中有他对当时哲学的批判。但是在公元前423年上演的时候，这部剧只获得第三名。阿里斯托芬不久后就开始修改剧本，但是它的新版本看来始终没有搬上舞台，所以流传至今的剧本还带有没有完全修改好的痕迹。

该剧的中心有两个人物，一个是阿里斯托芬常设的主人公，名叫斯瑞西阿得斯的阿提喀农民，还有一个是象征科学各个领域和流派的哲学家苏格拉底。当时，斯瑞西阿得斯偶然和一个贵族家庭的姑娘结了婚，他们养大的儿子会玩贵族的一切游戏，其中包括酷爱代价昂贵的马术运动。为了还清巨额债务，年迈的父亲决定去向苏格拉底请教，因为他会让正确的话变成不正确，让黑的变成白的。实际上，在进入苏格拉底的“厨房”之后，斯瑞西阿得斯碰到了他以前从未置疑的神奇现象，这里有学气象的、学几何的、学声学的、学地理的、学音乐的和学语法的。斯瑞西阿得斯无法学会所有这些深奥智慧，就让欠债的儿子代替自己学习，于是苏格拉底就建议他在“合乎道德的话”和“不合乎道德的(歪曲的)话”之间作出选择。前者代表的是祖先时期的宗法制教育，后者则是新的、流行的道德。儿子轻松地掌握了“歪理”技巧，就用诡辩术的计谋帮助父亲摆脱了债主的追索，但不久后在酒宴上与父亲争吵时，他不仅痛打了老人，还企图证明他有打母亲的权利。恍然大悟的斯瑞西阿得斯明白了学习会带来什么结果，便烧毁了苏格拉底的“厨房”。

学术界早就开始争论阿里斯托芬把苏格拉底描写成诡辩“智慧”的主角到底有多少合理性，而历史上的苏格拉底不但在很多问题上都与诡辩家们大相径庭，且经常招致他们的批评。但是，应该记住，无论苏格拉底还是诡辩家都提出了一些与城邦集体团结精神明显不相融，且与阿提喀农民的宗法制道德规范相矛盾的思想。正因为这个原因，想要以新道德为武器的斯瑞西阿得斯最终只能遭致失败。同时，这里和制革工的形象一样，真实人物进入喜剧只是为了创造综合人物类型，或者正如莱辛所指出的那样，是为了“概括个别的个性，把个别现象提升为普遍类型”。

在文学领域阿里斯托芬的主要批评对象是欧里庇得斯的戏剧。《阿哈奈人》中就曾对其作过嘲笑；喜剧《公民大会妇女》(公元前411年)有一半以上都是对欧里庇得斯的讽刺性模仿；而阿里斯托芬最完整的美学信条体现在喜剧《蛙》(公元前405年)中。

375·

因为索福克勒斯和欧里庇得斯死后雅典的舞台变得冷落孤寂，狄俄尼

索斯神就来到地下王国，想让自己的宠儿欧里庇得斯重返人间。在路上，他经历了一系列最有趣的奇遇；特别是渡过地下湖的时候，青蛙歌队一直用哇哇的叫声陪伴着他，该剧也因此得名。到达冥府之后，狄俄尼索斯看到那里所有的人都异常激动，因为几十年来无可争辩的悲剧艺术桂冠已经归于早就逝世的埃斯库罗斯，而如今，死后来到这里的欧里庇得斯却坚持要争夺这一诗坛宝座。两名剧作家之间应该举行一场竞赛，大家邀请狄俄尼索斯来作裁判。在这部喜剧中"对驳"部分也变成了一场残酷而最独特的文学辩论。

在阿里斯托芬的描述中两位诗人对艺术任务持一致意见，这一点很有意思。

> 埃斯库罗斯问道：你回答我，为什么我们要尊重和赞扬诗人？
> 欧里庇得斯回答：因为他们讲真话，提善良的建议，因为他们使祖国公民更理智和更优秀。

因此，两个对手之间的争论不是关于艺术的作用，而是培养社会意识的最终目标和方法。欧里庇得斯认为自己的功绩在于唤起观众对现实的批判性态度，描述现实的黑暗面，展现人的激情并非总是高尚的。埃斯库罗斯激烈地同此类观点展开辩论；他的出发点是必须培养观众的公民英勇主义和爱国主义精神，"以便让战士一听到号角，就奋起与英雄并肩作战"。

两位剧作家根据他们的基本创作方针形成了各自的悲剧风格：埃斯库罗斯庄严而崇高，而欧里庇得斯更接近日常生活和人民会议中的辩论。埃斯库罗斯认为，正是这个"聊天高手、词汇试金石、精炼的语言"，培养出了政治冒险家、撒谎者和伪君子等对雅典特别危险的人。阿里斯托芬将埃斯库罗斯所体现的马拉松时期农民民主制的坚固和持久性，同欧里庇得斯的《云》中以类似苏格拉底这样的角色所代表的新"智慧"的不稳定、不严肃和有害性相对比。两种诗歌体系的这些特性，在相互争论的两位剧作家的风格中都有所体现，为了对此进行评价，对其中的隐喻、比喻、修饰语等的真正分量作了仔细掂量，结果埃斯库罗斯内容丰富的诗句每次都大大胜过欧里庇得斯那些轻佻的闲聊。阿里斯托芬当然更喜欢埃斯库罗斯，于是狄俄尼索斯神改变了自己的初衷，把埃斯库罗斯带回人间，以再现公元前五世纪上半叶的英雄主义和爱国主义艺术。当然，这是一个理想，就像阿里斯托芬的其他愿望一样，是无法实现的。

在已经分析过的每一部阿里斯托芬作品中或多或少都具有的乌托邦情节，是他另外三部喜剧的主题。第一部是《鸟》(公元前414年)，上演于雅

典人高兴而紧张地期待出征西西里岛的时候。雅典人因首战获胜而名声大振，但这一重大事件的未来却潜伏着各种意外因素。在这种不确定的情势下，阿里斯托芬放弃了涉及热门问题的喜剧，而向观众展示了一出富丽堂皇的童话喜剧——乌托邦喜剧《鸟》。

两个雅典公民珀斯忒泰洛斯（“忠实朋友”）和欧厄尔庇得斯（“渴望幸福者”）逃避周围紧张不安的环境而去寻找一个可以无忧无虑地栖身的宁静地方。他们因此去请教鸟王戴胜，是否见过这样的城市？但此刻珀斯忒泰洛斯突然想到一个绝妙主意：在天地之间建造一个前所未有的新鸟国，向各位神征收地上扬起的祭祀的烟税。戴胜召集起各种各样的鸟，它们叽叽喳喳地飞到舞台上来，珀斯忒泰洛斯就当着它们的面说出了自己的想法。整个“议论”场面是雄伟的鸟的世界，歌颂祖国的大自然、森林和草地，小鸟们喋喋不休、叽叽喳喳，欢歌笑语融成一片，然后展开了一连串的滑稽场面，珀斯忒泰洛斯赶走了所有的游手好闲者和企图塞进奇怪念头或试图谋取鸟儿们好处的骗子。最后，当鸟国建好后，就应该与诸神联系了。波塞冬、贪吃的赫拉克勒斯和“蛮神”天雷报罗斯组成了代表团，与它的谈判成为神话性讽刺模仿的绝妙典范。最终，一切都顺利解决：作为承认神的权利的回报，珀斯忒泰洛斯娶了象征王权的神女巴西勒亚为妻，最终歌队欢送年轻人举行婚礼游行。

376・

《鸟》与阿里斯托芬的其他喜剧不同，很少对个人进行攻击；有个别对政治事件、平庸诗人和专门造谣生事者的影射，但这与对克里昂或苏格拉底的揭露不可同日而语。与此同时，阿里斯托芬的抒情感奋、对祖国大地的热爱、对大地所养育的人民的劳动的热爱、对飞鸟和野兽居住的大自然的生动感受，都使喜剧《鸟》成为世界文学最优秀的诗歌创作之一。

在阿里斯托芬保留至今的最后两部作品（和《鸟》相差二十多年）中，社会背景具体得多。雅典在伯罗奔尼撒战争中失败后，那些因破产而沦为乞丐的小庄稼人往往无法恢复自己的经济而变成身无分文的城市贫民，如今只有靠参加人民会议得到的一点微薄的报酬过活。各种各样乌托邦方案广为流传，目的不是为彻底改变社会制度，而是重新分配靠奴隶劳动而获取的财富。在喜剧《公民大会妇女》（公元前392年）里又是女人担当革新者，她们规定丈夫和妻子的财产共同拥有，但是在实现计划时遭到失败，这是阿里斯托芬在无情地批判靠奴隶劳动而生活的寄生虫理想。在喜剧《财神》（公元前388年）中，眼盲治愈的普里托斯财神成为所有诚实农民的幸福来源，但即使在这部戏里奴隶制问题仍然是建构理想社会中的最复杂的因素。按这部喜剧主人公的思想，他们的富足生活要依靠奴隶们的劳动，但如果所有的人都丰衣足食，谁愿意为获得奴隶而战呢，谁会去抓奴隶和

贩卖奴隶呢？对贫穷女神提出的这个问题，阿里斯托芬笔下的种田人只找到一个答案，他一边从战场上赶走这个可恶老太婆，一边意味深长地教诲道："即使你要说服，你也说服不了我。"阿里斯托芬不能为已经形成的困境找到出路；他已经看到了类似梦想的虚幻性。

保留下来的阿里斯托芬的喜剧很容易分成与他创作道路的三个阶段相应的三组；每一阶段都有其典型的思想和艺术特点。

第一时期的喜剧（公元前425—前421年）特点是非常鲜明地表达政治倾向，总是能非常准确地确定批判的对象。负责政论—揭露的是积极表演上场歌、"议论"和"对驳"的歌队；象征社会恶势力的人物往往借用了现存人物的具体特征，但也带有某一类型的概括特征，比如"煽动者"（制革工）、"哲学家"（苏格拉底）、"使者"、"法官"等。这种主人公的特点主要是通过外在的或者最具体的特征创造出来，比如，帕夫拉贡尼亚人的言语和礼物都散发着皮革味；思想里"被抬高的"苏格拉底被摆放在挂在天地之间的吊床里；法庭老人的"马蜂般愤怒"通过腰间垂下的尖刺体现出来。广泛运用具有民间起源的夸张手法，为毫不掩饰的怪诞作品和漫画开辟了道路。

第二时期的喜剧（公元前414—前405前）特点是提出一些更为普遍的问题并弱化了对人物的攻击。尝试将合唱"议论"部分加进情节发展过程并使喜剧下半部分的情节发展也服从这个目的，《吕西斯忒拉忒》一剧最成功地实现了这一点：只有到全剧最后才知道结局，这种紧张的情节令观众紧张到最后一刻。在吕西斯忒拉忒的战友们身上基本形成了个性化的特征，而在《蛙》中克桑西阿斯的形象里流露出的奴隶特征不仅是某一社会类型的特征，而且是活生生的人的特征。

人物身上个性化特点和日常生活具体化的倾向在第三时期，也就是最后一个时期（公元前392—前388年）的喜剧中得到进一步发展。最显著的证据就是《财神》中狡猾而蛮横无礼的奴隶克瑞弥罗斯的形象，他毫无疑问是新阿提喀喜剧和罗马喜剧中奴隶形象的先驱。歌队几乎失去了意义，因为他们现在的主要任务就是在戏剧结束后作余兴节目，以及在个别情节转换之间跳舞，很少和喜剧内容有关，甚至不再有专门的文字，而只在歌队随插入节目表演的时刻发挥作用。

阿里斯托芬的所有作品中只有《财神》是与中世纪和早期文艺复兴时代最接近并最易被理解的，该剧也宣告了他创作道路的终结（诗人于公元前385年左右逝世）。由于其独特的形式和对当时社会关系的各种影射，到希腊化时代人们就已经很难理解他的那些比较鲜明的喜剧，当时阿里斯托芬成为亚历山大里亚的语文学家、随后又是罗马的语文学家们加紧研究的对象。他的喜剧对新西欧文学的直接影响十五至十七世纪时只表现在伊拉斯

·377

谟(鹿特丹的)、拉伯雷和将阿里斯托芬的《马蜂》改写为《讼棍》的拉辛那里。虽然从十八世纪开始阿里斯托芬的名字成为铁面无私地抨击社会弊端(正如菲尔丁和海涅、果戈理和赫尔岑、别林斯基和车尔尼雪夫斯基对他的评价)的讽刺作品的象征,他所特有的文学手法(形象概括、物化隐喻、离奇怪诞)经常在没有声明自己与阿里斯托芬接近的那些作家(比如,萨尔蒂科夫-谢德林、马雅可夫斯基)的作品中出现。阿里斯托芬的某些创作特征,比如公开的倾向性(恩格斯评价他是“有强烈倾向的诗人”)(《恩格斯致敏·考茨基》,《马克思恩格斯选集》第四卷)、积极主动的社会态度、形象的放大化、讽刺画般揭示社会危险现象代表人物的鲜明具体性,对于现代戏剧而言仍然完全具有它的意义。

### 8. 中期阿提喀喜剧

古希腊评论界已经将阿里斯托芬最后期的作品划归所谓的“中期”阿提喀喜剧,对于这一时期的喜剧,公元前四世纪从事创作的诗人中知道名字的就有五十多个(其中最著名的是阿那克桑德利德斯、安提法奈斯、阿列克西斯、欧波罗斯),还遗留下来几百个剧本的不同长度的片段和剧名。中期喜剧和之前的旧阿提喀喜剧的最本质区别在于它放弃了包罗万象的政治讽刺。对人物的猛烈抨击只在少数情况下针对杰出国家活动家,其主要抨击对象是所有雅典公民都熟悉的那些游手好闲之徒、食客、厨子,尤其经常针对高级艺妓。和这些人物一道,中期喜剧中还大量加入了公元前四世纪雅典的日常生活情景和日常生活人物类型,包括不同职业的代表(喜剧《战士》、《吹长笛者》、《医生》、《画家》等),以及从四面八方来到雅典的外来人。有无数乔装改扮的喜剧之作,不管它们是对神话本身(包括宙斯、阿佛洛狄忒、阿波罗和阿耳忒弥斯、狄奥尼索斯等各种神祇的诞生故事)的滑稽模仿,还是对经过悲剧改编的神话的滑稽模仿,毫无疑问都充满日常生活气氛。公元前四世纪最经常被戏仿的是悲剧三作者中最受欢迎的欧里庇得斯(《美狄亚》、《海伦》、《酒神的伴侣》),但是索福克勒斯,甚至严肃的埃斯库罗斯(《七将攻忒拜》)也都没有逃过被戏仿的命运。还应该特别提及喜剧的剧名,它们或者来自主人公的性格(《粗鲁人》、《好色之徒》、《自恋狂》),或者显露剧作家对爱情主题的兴趣(《无望的情人》、《情敌》),还有许多来自女孩的出身地(《维奥蒂亚女》、《列姆诺斯女》、《科林斯女》);很显然,后来的新喜剧在外貌和情景方面不少都是其前辈,即中期喜剧已经用过的。

在结构和修辞方面,中期喜剧也与古代喜剧相距甚远,这表明它正转向完全不同的体裁分支。它的语言中不再有阿里斯托芬早期喜剧中如此典型

的大量奇思妙想和放肆的粗鲁。随着歌队作用的式微，古代喜剧一些明显和独特的部分，比如上场歌、"议论"、"对驳"，也不复存在，歌队表演几乎完全变成载歌载舞的过场戏，只用来将剧本分成一套套话语场面，正在逐渐接近于新欧洲戏剧的五幕结构。但是剧作家必须把相当多的注意力放在设计生动而引人入胜的阴谋、研究性格、寻找增强言语表达力的各种手段方面。

因此，按照这条路线，中期阿提喀喜剧的任务就是为一种体裁新的成功运用作准备，该体裁将在公元前四世纪末到前三世纪初的早期希腊化时代获得成功。

## 第三章 古典时期(前五世纪至前四世纪)的希腊文学 散文

·378

从公元前五世纪末开始，阿提喀古典文学中新的文学艺术形式上升到首位。除了用于朗诵的文学以外，还出现了仅供阅读的文学。

文学作品的内容和技巧都是新的。散文形成自己的古典形式——历史故事、公开演说辞和哲学对话。作者现在正是用散文的形式来讲述人民的命运、人的价值、人对待社会和其他人的态度。文学更加接近日常生活：公元前五世纪至前四世纪的古典散文的主要题材是零距离地、没有神话假定性地、以准确罗列事实来加以表现的城邦生活现实。

"散文时代"之所以来临是由于城邦民主制管理体系的需要，在这种体系下，演说家影响大众的能力在人民会议通过法律和在法院作出判决的过程中发挥着决定性的作用。

于是这种高层次的语言文化就得以形成了。它是由于公元前五世纪中叶在希腊得到传播的一种新的学习方法而形成的，这种新方法后来成为欧洲人文教育的开端。诡辩派，或称"智者派"，是这种新方法的鼻祖，他们来自古希腊世界的东方和西方边远地区。他们从一个城市漫游到另一个城市，开设收费讲座，向听课者讲解演说成功的关键，告诉听众善于组织言语的特殊方法。雅典是最有利于他们活动的地方，这里在将近公元前五世纪末的时候，文学技艺的新手段就已经结出了实际成果，那就是阿提喀散文作品，它们无论思想内容还是形式都与前人的伊奥尼亚散文传统大相径庭。

### 1. 公元前六世纪至前五世纪的伊奥尼亚散文

公元前六世纪，希腊的小亚细亚民主制城邦里出现了以伊奥尼亚方言

书写的散文作品。这是希腊人对民族大迁徙(公元前八世纪至前六世纪)后遇到的那个世界进行思考的一种新方式。和诗歌不同,散文不要求音乐伴奏,用的是日常语言而不是节庆语言。和作为"众神的语言"的诗歌相反,散文用的是理智思考的语言。散文发展从一开始便呈现出两种趋势:一方面从诗歌那里收回其主题——在散文中表现对世界的新认识,另一方面掌握诗歌修辞技术的经验,即诗歌的艺术手段。

早在公元前六世纪,在民间口头文学的基础上产生了诸如寓言(传统上公认萨摩斯岛的奴隶伊索是它的"发明人")、爱情小说(《米利都故事》)等散文体裁。但是直到公元前四世纪至前三世纪,寓言才得到文学上的加工。流传至今的寓言集有若干版本,其中最早的属于公元一世纪,而小说还稍晚,所以了解希腊文学散文不是从小说体裁,而是从历史和哲学体裁开始的,后者有两种文学表达方式——故事和格言警句。

学术界习称第一批叙事散文作者为"罗果戈拉夫"[①](源自 logos,意为叙述、故事)。散文历史家描写希腊人接触到的新世界,即当时希腊人实际能够到达的整个地中海地区。他们对史诗里表达的信息做一些修改和补充,批评神话,并主要关注一些地区和民族的历史。最古老的叙事历史学家是莱罗斯岛的菲勒塞德斯,米利都的卡德摩斯、赫卡泰奥斯。现存世的有菲勒塞德斯研究赫西俄德《神谱》的著述片段,卡德摩斯仅留下编年史《米利都和伊奥尼亚的建立》的标题,赫卡泰奥斯则仅留下《系谱》和《环游世界》两部著述的片段。

这些作家的文风接近口语和民间故事,加工材料时还缺乏严格的批判分析。同时在他们那里也已经形成一种模式,即按年代排列的大事记(比如赫卡泰奥斯的作品)和某种对异国、异族和不同习俗的简略的民族学描写。散文中对神话题材的诠释不同于叙事诗,比如,菲勒塞德斯抽象地解释神话形象,赫卡泰奥斯则竭力使神话故事摆脱奇迹成分。在他留下的片段中有句话饶有兴趣地证明他的思维有了批判性:"我按照我认为正确的方式描述这些东西;而希腊人的叙述照我看来自相矛盾、令人发笑。"

379 ·

概略介绍当时地理和历史知识的倾向已经显现。赫卡泰奥斯在其《环游世界》里插入地图,介绍伊奥尼亚商人到过的亚、欧、非洲所有地方,包括高加索、西班牙和埃及等地。他在《系谱》中从丢卡利翁的后代开始,按年代排列,依次讲述英雄时代的英雄故事。

---

① 意即"散文历史家"。——译注

在奴隶制城邦的文化中，叙事散文改变了叙事诗的传统，使它符合新的需要。

当时在希腊科学中出现了更为激烈地背离英雄史诗传统的现象，由于没有神权统治，希腊城邦的科学能够达到东方学者难以企及的高度：它从经验认识变成哲学，从研究个别规律转向将宇宙看作一个整体，为宇宙建立普遍的图景，在这个宇宙中一切成分互相关联，并服从于统一的法则。米利都公民、天文学家泰勒斯被公认为希腊科学之祖。他于公元前六世纪初，针对宇宙产生于地球之母的天体演化论神话，把宇宙秩序解释为统一和多样的二律背反，顺应于万物的本原（泰勒斯认为这个本原就是水）。泰勒斯的宇宙二律背反原则为整个希腊科学界所接受，到公元前六世纪末已经出现了三个不同的诠释。

在东部的伊奥尼亚，泰勒斯的继任者们继续用宇宙中固有的物质元素来解释可见宇宙的统一性（公元前六世纪阿那克西米尼的"气"；公元前六世纪至前五世纪赫拉克利特的"火"）。公元前六世纪，在西部的西西里岛和南意大利（"大希腊"），毕达哥拉斯派开始谈论宇宙的统一结构，宣称宇宙统一的原则是"数"，即天体运动中观察到的数字比例法则。公元前六世纪至前五世纪之交，西部又出现一种将宇宙万物归于一个共同起因的方法。这个第三种假设认为宇宙的统一不在于物质基础，也不在于结构的类似，而在于万物在自身本性中的存在。希腊唯理论第三个流派的奠基人是克塞诺芬尼，南意大利城市埃利亚人。克塞诺芬尼的信徒发展了他的存在学说，被以该城之名称为埃利亚学派。他们认为宇宙、世界是某种永恒不变的东西，既不产生，也不消亡。单一是真实的存在，多样则是现象。

古希腊哲学分成东西两派也体现在其使用的语言体裁的形式差异方面。如果说西部的埃利亚派写长诗（毕达哥拉斯派的作品已失传），那么东部的伊奥尼亚思想者则用散文——类似神谕预言的箴言警句——来阐述自己思想。他们的作品无一完整传世，仅以弗所的赫拉克利特有一百多条片段得以保存，其中能看出该早期哲学散文语体的庄重：思想阐述得不容置疑，没有演绎和分析，使用句型如"思索乃人之本性"（片断第 113 号，第 91 行）。逻辑反题和排比以韵脚和重复加以突出。赫拉克利特常用这样的句子："海水最清亦最脏，为鱼之所盼生命之泉，为人之所避致命之水"（片断第 61 号，第 52 行）；冷变热，热变冷，湿变干，干变湿（片断第 126 号，第 39 行）。

演绎加祭司式预言的风格，和历史叙事风格一样，在公元前五世纪得到直接延续。公元前六世纪哲学散文传统的最著名继承者是阿布德拉的原子论者德谟克利特（生于约公元前 460 年）。传世有约三百个片段，箴言警句

风格明显。比如,其中之一为:"民主制下的贫穷犹胜于专制下的所谓安康,就像自由之于奴役"(片段第251号,第147号)。虽然我们对公元前五世纪散文历史家著述的了解仅止于题名,不过还是可以从中一窥其广泛影响。比如我们知道,阿提喀的历史为雅典的菲勒塞德斯所写,西西里希腊人的历史出自锡拉库萨[1]的安提奥科斯的手笔,《吕底亚史》系萨迪斯人克桑图斯撰写,《波斯史》和《朗普萨柯编年史》由朗普萨柯人卡戎编写等。除了这些以神话和民族志为内容的地方史记述,还出现了一些传记性质的著作,如莱吉伊城的格拉乌孔的《古代诗人和乐手》,达马斯特的《诗人和诡辩家》,法索斯岛的斯特希姆博罗特的《论地米斯托克利和伯里克利》。公元前五世纪最多产的散文历史家是莱斯沃斯岛的赫兰尼库斯,他有二十八篇作品,主要是系列长诗(《帚虫》、《特洛伊事件》、《大西洲》等)。

380·

除了继承公元前六世纪传统的作品,公元前五世纪以伊奥尼亚方言创作的作品就其思想性而言已经接近雅典新文学,呈现出人本主义的最初端倪,即以因果关系来审视人生。开此先河的是被西塞罗称为"历史之父"(《论法律》,Ⅰ,5)的哈利卡纳苏斯的历史学家希罗多德(约前485—前425年),和被称为"医学之父"的科斯岛医生希波克拉底。

希腊第一位历史学家希罗多德是小亚细亚人,他们这一代人童年时遇到波斯人向巴尔干扩张,成年时赶上雅典繁盛期,老年则正逢伯罗奔尼撒战争开始。他用十年左右时间,周游埃及、腓尼基、叙利亚、赫勒斯滂、巴比伦等,都是设有希腊海外商站的地方。然后和所有同时代人一样,去过雅典,以图利(公元前443年建立在南意大利的泛希腊殖民城邦)的公民的身份去世。希罗多德为雅典公众写的《历史》得到后者的欢呼首肯。据说,雅典人授予他高达十塔兰的大笔奖金。希腊化时期的语文学家将其著作分为九卷,并起名为《缪斯》。

这部著作的构思和篇幅都明显区别于散文历史家的著述;希罗多德不满足于简单地观察事实,而是力图搞清事件的原因及其规律。在卷首希罗多德开宗明义地表示:"哈利卡纳苏斯的希罗多德在此奉上其调查结果,意在避免人类的过去随着时光流逝,希腊人和外邦人的伟业不致湮没,也旨在解释这两族人为何开战。"

希罗多德利用了伊奥尼亚编年史作者尤其是赫卡泰奥斯提供的材料,以及自己从波斯人和埃及祭司那里得到的旅途观察材料,描述了公元前七世纪至前五世纪吕底亚和波斯当权者的统治、远征、侵占,与希腊各城邦的

[1] 或称"叙拉古"。——译注

冲突和对邻近民族的征服。希罗多德著作的主要部分描述公元前490—前478年间的希腊波斯战争（第五卷至第九卷），前面部分（第一卷至第四卷）讲述波斯史及波斯人与之打仗的各民族的历史。对四个波斯国王居鲁士、冈比西斯、大流士、薛西斯的叙述贯穿其中，加上吕底亚、西徐亚、巴比伦、埃及和希腊各城邦独自的历史，于是，关于波斯帝国盛衰的编年故事变成了当时希腊人所知的有人居住的整个世界的历史图景。与此同时，不仅引入散文历史学家的描述，使其系统化，还做了特别的诠释。希罗多德开始用生活方式的必然结果来解释波斯人的扩张和希腊人的胜利：波斯人尚武是由于其对统治者的畏惧，希腊人热爱自由是因为他们服从法律。在希罗多德看来，雅典人的胜利证实了希腊生活方式优越于东方的专制统治。

希罗多德的《历史》是第一部完整流传至今的伊奥尼亚散文作品，并使我们有可能评判作为其根基的文学传统。希罗多德按照东方编年史方式引入了希腊人所不熟悉的对朝代的编年计算方法。书中的地理和民族学插叙是按照前人制定的方式进行的，即如果希罗多德谈及某个地方，则会说到其范围、形状、气候、河流；如果加入民族学插叙，则会考察国家、民族、神奇的历史；提到民族，会描述其史前史、生活方式和习俗。引自编年史的有关吕底亚和波斯王的材料充满神奇的主题和情节，叙述风格则分两种——干涩严谨的科学语体以及色彩鲜明、半口语化的的民间故事和神话语体，两者交替出现。在描述历史人物时使用民间口头创作的主题和方法。希罗多德总是按童话样式，在自己的主人公身旁安置一些谋士，比如，与不太聪明的吕底亚王克罗伊斯相对比，安排了哲人梭伦；与波斯王居鲁士、冈比西斯相比，则有克罗伊斯，后者从厄运中获得了智慧。对这些人物生活的描述饰以各种童话情节。比如，克罗伊斯的故事包含了这位吕底亚王向哲人提出的三个问题（克罗伊斯致梭伦，Ⅰ，30—32）、关于狩猎野猪的故事（试比较《奥德赛》，XIX，428）和关于客人无意打死主人儿子的故事（Ⅰ，35—45）；居鲁士的童年以色彩鲜明的小说形式表现出来：被抛弃的王孙由放牧人抚养，最后根据婴儿襁褓认出（Ⅰ，107—120）；大流士被选拔掌权则和以下故事关联：狡猾的马倌巧妙促使主人的马嘶叫，以此保障主人获胜（Ⅲ，84—86）。

· 381

民间创作的影响不仅体现在这些完整的小说里，还表现在希罗多德为自己的主人公选用的细节上。他非常喜欢使用神奇的数字三、七和千，比如，梭伦给克罗伊斯三个答案（Ⅰ，30）；奥坦向自己的女儿派出三个使团（Ⅲ，68），三个兄弟来到马其顿（Ⅴ，17）；七个波斯人提议废黜僭称王（Ⅲ，71）；佐皮洛斯在巴比伦杀死一千、两千和四千波斯人（Ⅲ，157）。他多次提到作为皇帝礼物的奢华服装（冈比西斯送给埃塞俄比亚国王一件紫色衣

服，Ⅲ，20；薛西斯的妻子送给丈夫一件她编织的漂亮披风，Ⅲ，109）——这种细节对希腊人来说没有什么意义，但在东方民间创作中很常见（见关于约瑟的《圣经》故事，《创世记》，第41、42、45章）。

就事件所涉及的广度而言，能和希罗多德的《历史》一比高低的只有史诗了，而希罗多德正是从史诗那里引入了许多结构手法，比如，和史诗一样，希罗多德的叙述集中围绕一个主要人物，人物的直接对话使单调的叙事显得活泼，大量插叙放慢了故事进程。他以荷马笔下的船只清单（《伊利亚特》，第二卷，第494行—第760行）为范例，历数了参加薛西斯远征的各个民族（Ⅶ，61—99），同时，他和史诗诗人们一样，也会不时脱离情节主线而孜孜于附带的描写。

同时，《历史》作者创作的是一幅完整的图画，其中各部分相互对应，都能在这幅图画中找到对自己的诠释。他在通篇叙述中将各种情节加以对称平衡，建立结构上的呼应，经常用重复同一主题的手法将所有历史环节连接成一个完整统一的情景。希罗多德所描写的整部历史如同一出多幕剧，其中的主人公波斯帝国先是建功立业，征服亚洲广袤的土地，接着跨越既定自然疆界，竭力将自己的统治延伸至欧洲，继而因此受到惩罚，从已经到达的顶峰跌落下来。希罗多德采用特别的材料分配、纯粹的戏剧结构手法，在叙述中触及圆满顺遂、毁灭性灾难、悲剧性的嘲讽和幡然醒悟等，从而使这部《历史》带有悲剧性的音响。希罗多德的《历史》中最震撼人心处之一是克罗伊斯的统治（Ⅰ，26—91），人生戏剧在眼花缭乱的情节中展开，主人公由于无忧无虑的安逸和骄横自大，经过灾难和受苦，终于认识到一个人因为过度幸福和傲慢，会受到人类永恒和唯一的报应法则的惩罚。

希罗多德的《历史》是对希腊发展史上最复杂阶段的思索，其时希腊在同波斯人的残酷冲突中捍卫了自己的独立，奴隶制民主成为占统治地位的社会制度。而且，这种思索出自正在逐渐巩固地位的雅典国的立场。雅典社会在其繁荣时期形成的道德和思想观念，导致产生了历史体裁并决定了对希罗多德作品中反映的世界事件所作解释的性质。埃斯库罗斯的《波斯人》确定了希罗多德所作研究的总的道德意义，而雅典的政治生活和精神生活的整个气氛，催生了他的古希腊文化思想，即个人自由和所有人只服从法律（Ⅶ，103）。

如果说在希罗多德那儿，自然界里起作用的因果法则延伸到了人类在历史中的命运，那么在希波克拉底的医学中该法则被用于分析人的生理状况。公元前五世纪，希腊医学从与崇拜医学之神阿斯克勒庇俄斯有关的经验主义艺术变为一门系统的科学。希罗多德将各个编年史作者分散的资料加以整合，希波克拉底也一样，他首次将医生们积累的资料综合起来，形成

一幅全景图，从对疾病进程的简单描写变为理清病因和提出治疗方法。

据认为是希波克拉底写的《希波克拉底文集》收有五十多篇医学著述，系公元前五世纪至前四世纪的不同作者用伊奥尼亚方言写就。其中一部分文章显然出自希波克拉底本人及其学派的医生之手。

希波克拉底的医学对人的生理状态提出了新的解释：不再用神的干预来解释疾病，而是确定人对自然界的依赖性，并寻找其健康和疾病的自然原因。人体开始被看作是一个类似自然宏观宇宙那样安排的微观宇宙，健康是体内"原始元素"（血液、黏液、黄胆和黑胆四种体液）的平衡，疾病则是平衡被破坏，其中一种体液占了上风。人体开始被看作是自然界的一部分，病因可以从气候中寻找，与周围地理环境的平衡是机体健康的条件。希波克拉底文集有一篇很有意思的论文《论空气、水和地域》，文中总结了对很多民族的观察后，首次试图确定民族性格和地理位置之间的因果关系。对原因的分析使得预见疾病过程并加以治疗成为可能。 · 382

希波克拉底的方法的意义远远超出纯粹医学实践的范围。这是首次尝试对人作纯理性的认识，给公元前五世纪至前四世纪的历史编撰学和哲学建立新的研究手段以巨大的影响。

### 2. 公元前五世纪的阿提喀散文

阿提喀散文丧失了其前辈的许多特点。对民族志、地理学、遥远历史等的猎奇转变为对当代因素、对城邦现实生活的兴趣。关注的重点从历史传奇英雄转向普通人、当代人；从揭示神灵报应铁律的宏大史诗转到城邦之间政治斗争的戏剧性冲突，并伴有人的欲望和物质因素的政治斗争冲突。阿提喀散文形成了关于人的新理念。体裁也变了：演讲术登上首位，叙事作品很大程度上受其影响。哲学散文从箴言和警句变为新形式的对话和论文。两个因素——城邦生活中的问题，以及智者派新发明的语言技巧——决定了阿提喀方言创作的文学散文的面貌。其体裁体系和表现手段体系的发展，与当时的唯理性主义倾向有直接联系，而阿提喀散文历史中的两个时期——开始阶段和成熟阶段，可以称为智者派影响时期（公元前五世纪）和伊索克拉底学派和柏拉图学派时期（公元前四世纪）。

我们有关第一批"智者"的资料既不连贯也不充分。其著述的大部分仅存片段。公元前五世纪最著名的智者有色雷斯的阿夫季拉城的普罗塔哥拉、凯阿岛的普罗迪科斯、埃利斯的希庇亚斯和西西里岛雷昂底的高尔吉亚等。他们不属同一团体，各自分开教学，观点也常常不一样。但是，共同的职业目标——以新的方式培养人，使其适合参与政治生活——把他们联

合到一起。如果说,公元前六世纪的希腊科学粉碎了关于宇宙的史诗般图景,那么,智者派的教学给当时对人的史诗理解的打击也毫不逊色。他们不像贵族那样认为人的优点和德性(aretē)是天然和神赐的,取而代之的新理解是,"德性"来自教育、学习、对人的本性的打磨。智者派就像行吟诗人,也是周游城市,用朗读使听众折服,并让自己的学生把整段文章背得滚瓜烂熟。但是,智者派带给听众的那种对世界、对人和对语言艺术的态度,并非建立在史诗作品的基础上,而是建立在赫拉克利特也已知晓的相对化原则上:"对每样东西都可说出两种矛盾的意见"。以此为出发点,智者派既拒绝寻找永恒的科学真理,也拒绝盲从宗教权威,他们竭尽全力要教会人们利用判断的这个矛盾的特性。他们研究的对象不是事实的客观真理,而是观点的主观正确性,并为此提出了新的价值标准。普罗塔哥拉和伊奥尼亚唯物论者相似,认为人的感性(感官)经验便是此种标准。他的著名语录称:"人是万物的尺度,是存在的事物的存在尺度,也是不存在的事物的不存在的尺度。"西西里人高尔吉亚则和他不同,坚持认为评价人的行为时不存在任何外在的尺度,有的只是当时的利益。诡辩术推翻了希腊人一贯认为的法律和传统神圣不可侵犯的观念,提出了关于人的新理念,认为人的本性(physis)是永久不变的东西,而习俗、习惯(nomos)则是变化的、有条件的。

383 · 智者派的活动并非公元前五世纪出现的唯一新教学形式。除此之外,在某种意义上与之对立的苏格拉底(前470—前399年)派在雅典也享有盛誉。和智者派一样,苏格拉底也试图培养人的公民德性。不同的是,苏格拉底并非周游各地教学,而是一直没有离开雅典。和自己的故乡城邦的这种联系也决定了其谈话的性质。智者派的实用主义和相对主义是苏格拉底不赞同的,他授课不取报酬,其主要目的不是贬低社会道德观念,而是试图通过新论据将其保存。和智者派一样,苏格拉底的教学也回避城邦宗教传统,就像回避希腊科学的各种宇宙论课题一样。和智者派一样,苏格拉底教人如何生活,但其关注的不是精明地运用时机带来的好处,而是寻找人的行为的坚实基础;因此,其兴趣集中在为城邦制道德规范做新的、唯理论的论证。如果说对智者派而言这些规范本身已经丧失价值,那么苏格拉底则努力要找到道德尺度,但是它不在外部的权威那里,而在人的内心,在其理智和知识中,在正确地理解什么是人的德性,这种德性是人的一种本性,在当时的希腊人看来,是诸如勇敢、自制、慎重、忠于友情、虔诚等品质的综合。

智者派和苏格拉底的教学方法也相应不同。苏格拉底并不追求抓住听众感情,而重在培养其辩证推理的习惯。他总是在街上、城市广场、私人住

所或者体操馆等地和自己的同胞谈话，向他们提问题，反驳他们的回答，然后再次提问，在对话者面前揭示公认观点的矛盾性，将大家推上寻觅关于对象、特别是关于道德概念的真正知识之道。

苏格拉底对道德自治的要求不是服从既有习俗，而是服从个人的内心声音，因而被城邦认为威胁到雅典的国家制度，于是根据陪审员法庭的判决，因为对神不恭和引诱少年堕落（正式起诉的说法），苏格拉底于公元前399年服下毒芹汁而命归黄泉。

智者派和苏格拉底创建了哲学人类学。苏格拉底致力于寻找推理正确性中的真理，他的对话为形式逻辑开辟了道路。智者派的讲学则教授如何高明地掌握丰富的语言并在适当的时刻巧妙地加以运用。苏格拉底没写任何东西，其对文学的影响到公元前四世纪才表现出来，诡辩术则相反，早在公元前五世纪就确定了阿提喀散文的发展。

起初的相对主义前提使言谈脱离话语的直接对象，让智者派在古希腊世界建立了最初的文学创作的形式理论，这种理论包含两个方面：一是关于正确表达的学说（正音法），亦即未来的语法学，二是关于演说辞构成的学说（演讲术）。从事正音法的主要是普罗塔哥拉和普罗迪科斯。普罗塔哥拉规范了阿提喀方言的类词尾，把句子分为四种类型，普罗迪科斯编撰了同义词词汇集。为演讲术做出主要贡献的是高尔吉亚和弗拉西玛库斯。

古希腊传统常常把开始教授演讲术和编撰相应的参考资料（指南）与西西里僭主制走向没落（公元前467年）时的那些法庭诉讼联系在一起。当时两位西西里演说家科拉克斯和提西阿斯出了一本"老生常谈"的集子，收有供熟读背诵的现成范文，以便读者将其插入自己的演讲，还有一本理论指南（technē），其中没有范例，但有关于演说结构的建议。显然，范文是科拉克斯准备的，而理论资料则出自提西阿斯之手。

这是对演讲实践的首次总结，它使演讲服从一切艺术作品必须满足的条件——完整性和完美性。演讲必须有始有终（开头和结尾），正文清晰地一分为二：叙述，即对事件加以陈述；以及争辩，其中包括证明自己观点以及驳斥对方观点。为争辩要制定这样的论证，就像以可能出自人的行为的寻常刺激（利益考虑和天然爱好），来证明其行为合情合理一样。

以如此方式结构起来的讲演能够打动、说服、吸引听众，并完全符合当时法庭的环境，那里没有检察官，没有律师，诉讼结果取决于原告和被告在"法官"面前能言善辩的本领。"法官"多达数百人，听讲者数量众多这一性质决定了雄辩术这种口头文艺的发展主线：演讲人始终要寻找表达情感的新手段，并首先从每个希腊人都非常熟悉的长诗中获得它们。 · 384

下列演讲手段从来源看都是诗歌中惯用的，比如重复使用演讲辞中经

常出现某些句段,或者“埃托佩亚”(再现人物性格),即对某种类型进行描述,仅突出普遍的、整群人共有的典型特征,而放过所有个人的、个性化的特点,这种手段显然在西西里岛的演讲中就已经为人熟知。

智者派的教学将这些自然形成的趋势变成规范的做法并以此大大提高了演讲散文的表现力。高尔吉亚和弗拉西玛库斯不仅继承了科拉克斯和提西阿斯的事业,编撰了新的演说范文集和新指南,而且从根本上改变了演讲的声音本身,给演讲带来有序的匀称和节律。有一则传说,公元前427年,高尔吉亚以西西里岛雷昂底城使节的身份在雅典公民大会演讲时,其演讲出乎意料的和谐悦耳,大量使用同音重复、元音重复,反复、诗歌语言和各种修辞手法,对照和类比,使听众惊讶不已。高尔吉亚的新鲜之处不在于发明了这些新手法,因为这些手法此前早已为人熟知,他的新鲜之处在于借助这些手法而编织的语言结构。概念的对比以及与之相关的词语游戏使他的言语划分为对称的部分,带有精心挑选的相互和谐的结尾,各部分之间的平衡使演讲总体上极其清晰。

如果说高尔吉亚引进了一些演讲手法如对照、排比、词尾谐韵等,弗拉西玛库斯则“发明”了圆周句。这是一种复杂的句法结构,弗拉西玛库斯之前就在希腊散文中为人熟知,但被他改造成艺术手法,使言语清晰、富有节律和完美性。在智者派作品中圆周句切分为段(小节[①]),再根据含义的细微区别自然分出节拍。这使得小节具有了韵律结构,获得诗歌语言的平稳性,但总体上却不构成严格的诗歌格律体系。这样就锤炼出介于华丽的诗歌语言和随意的日常口语之间的阿提喀文学散文的一种特殊文体。智者派比任何人都更加体会到精巧形成的言语的情感力量。其工作的主要目的是修辞实验,在加工同一主题时尝试各种不同的词语手段,不分言语对象地尝试进行语言游戏等。他们的口号是“弱论据强做,强论据弱做”。

智者意识到,他们发现了语言内部具有说服能量的新的原动力,这种能量不依赖于所说对象,却包含在语言手段本身中。将此种意识表达得最好的是高尔吉亚,在他的演讲范文《海伦》里,有一段热情赞扬“骗人的话”的文字:“话语是伟大的君主,它身躯矮小不招摇;它创造神一般的功业,因为它总是能够驱除恐惧、抑制痛苦、生发愉悦、增进同情心。我来告诉大家怎么回事。正是外在表现折服倾听者。我呼唤整篇诗歌,并认为它是匀称的语言。聆听诗歌者能感受极大的震颤、深切的怜悯、隐隐的忧伤;受话语激动的心灵感受他人的成功和不幸如同自己亲历。现在我再说别的。受上天

① 包括二到六个音步,有一个重音。——译注

启示写成的颂歌，像咒语一般，借助语言引来愉悦并排除悲痛。咒语的力量和思想结合在一起能诱惑心灵，魔法则能改变心灵。巫术和魔术做两桩事情：哄骗心灵、欺骗思想！以前和现在，有多少人使用虚假的言语在多少事上使多少人折服啊！如果大家都能记住过去，了解现在，预测未来，就不会出现像那些现在难以回想过去、审视现在和预言未来的人使用的言语了。因此大多数人在议论大多数事物时，自己内心都有一个看法在起指挥作用。而看法本身就靠不住和不可信，以如此靠不住和不可信的幸福将慕名而来的人们包围。”(8—14)

诡辩术创建了利用语言表现手段的高超技术，他们利用言语的发音和结构，以及同样高超的解释人类行为的技术。善于把处于生活严酷制约中的人类生活描绘成这种生活本身的特性，并借助专门创造的语言手段描写人类生活，这种新的艺术确定了公元前五世纪阿提喀散文的发展道路。

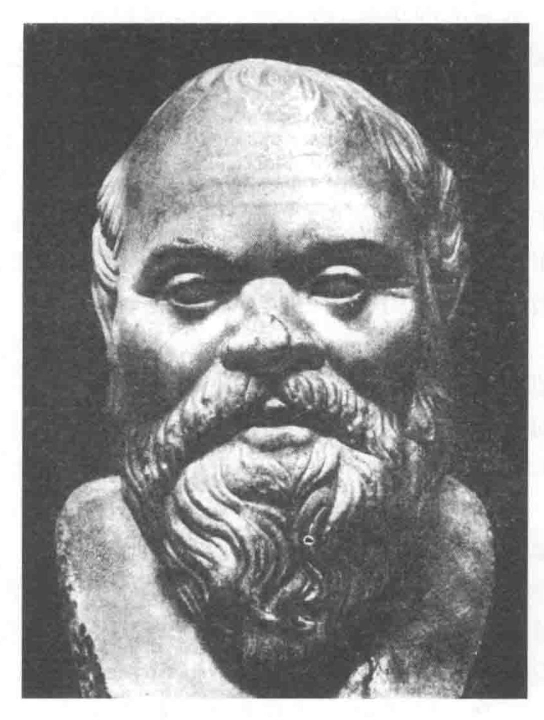
· 385

流传至今的以阿提喀方言写成的最早的散文作品与雅典城邦发生的大事紧密相关，属于公元前五世纪后三分之一时期，即伯罗奔尼撒战争时期，雅典和斯巴达之间的巨大冲突震动了整个希腊。这一冲突一直在爱琴海流域几乎所有城邦的民主政治与寡头统治的持续竞争中进行，而在雅典则伴有两次寡头政变(公元前411年和公元前404年)，其结果是一方面确立了民主制并持续到马其顿人的入侵占领为止，另一方面则是大大削弱了雅典的海上势力。

用阿提喀方言写成的最古老的散文作品是伪色诺芬的《雅典政制》。这个由不知名的寡头政治家于公元前426年撰写的政论抨击作品未经艺术加工，其中的意义联系仍然通过简单的话语重复来表现；无论词汇的选择还是词汇的编排均未服务于审美目的。其他的阿提喀散文作品(演说家安梯丰、安多喀德斯、吕西阿斯的作品，修昔底德的《历史》等)，都与《雅典政制》相反，在写作实践中可以看出运用了智者派提出的新手法。

作为智者和演说家，安梯丰将对于人类生活的忧郁思考和训诫等传统诗歌题材带入散文(《论和谐》)；他在演说中把重复同一些词语作为构成对照和排比的手段，借此对自然趋势和人为习俗加以诡辩性对比(《论真理》)。安梯丰反对将人分为族群的普遍做法，宣称希腊人和外邦人生来平等。自然界是恒久、不变的这一思想决定了安梯丰在演讲中对人作概括性描述。署名安梯丰的诡辩派作品和法庭辩护词是否都出自同一作者之手一直存在疑问。唯一没有争论的是它们具有相近的年代上的联系以及共同的诡辩派底子。安梯丰的演说活动属于公元前423年以后。除了真正的法庭演讲，安梯丰还有四篇连续的著作，都是演讲习题集，其中的假想诉讼以原告、被告的呈辞及答词共四篇演说的形式展开。这些演说按一定的计划进

行：引言、指控、陈述、证据、再指控、结语。证据以诡辩派的方式提出：逼真的指控逐渐展开。陈述的主要注意力集中在描述事件发生的情境。对所发生事情的描写绘声绘色：一会儿是两人作伴同行，其中一个途中神秘死亡；一会儿是妻子残杀丈夫和使用迷魂药的情节。



苏格拉底 希腊青铜塑像 约公元前380年 罗马复制品 公元二世纪初 那不勒斯博物馆 法尔奈泽的藏品

这里还谈不上肖像艺术，因为被告的形象和指控人的形象一样模糊。完整的句子几乎原封不动地从这篇演讲搬到那篇。通篇看来，具有概括性描写的特点。安梯丰同时使用这些富有表现力的手法，这表明他熟悉诡辩派的语言技术。

雅典显贵安多喀德斯曾卷入秘密政治结社案（公元前415年，半身像石柱毁坏案），他试图以告密作代价换取不追究，后被迫流放。他将诡辩派的教诲主要用于构建自己的辩护论据。他的两篇演讲《归国演说》（公元前411年）及《神秘祭论》（公元前399年）均涉及公元前415年事件，构思成演讲者的自我辩护。有意思的是其中对行为动机的解释：告密被安多喀德斯描写为拯救父亲和亲属的生命要付出的代价。在安多喀德斯看来，一些人的牺牲使得另一些人得救而获得平衡，整件诉讼的庭审被转向道德层面。安多喀德斯实际上没有运用语言修饰。



智者派那种给行为找到道德理据和描述行为情景的技巧，在安梯丰和安多喀德斯手里得到运用，又被另两位作者即吕西阿斯和修昔底德发挥到极致，他们首次不是以政治活动家而是以职业作家的身份活动（吕西阿斯为委托人撰写法庭演讲辞，修昔底德在放逐中编撰了伯罗奔尼撒战史）。

吕西阿斯在自己的演讲中给出了叙述事件的光辉典范，他以模仿人物性格的原则对人进行智者式描绘的尝试也同样光彩耀目。他在普通雅典居民的言行中揭示出公民特征。修昔底德把这种观察事物的公民眼光运用于

研究整个社会的命运。他的《历史》为历史进程提供了新的模式，该模式借助于智者的理据而建立起来，并且既与史诗，又与希罗多德的神正论相对立。

吕西阿斯（约公元前459—前380年）在三十暴君[①]统治时期失去了财产，民主制度恢复后开始演讲生涯，控告涉嫌杀兄的寡头埃拉托斯特尼（演讲辞第十二篇），此后成为散文历史家并专门为诉讼者撰写演讲辞。其演讲辞中常出现很多社会地位和案由各不相同的原告，但都按照模仿人物性格类型的要求而具有一系列同类特点。通常，每个演讲者会声明自己的朴实，对诉讼不熟悉，诚实守规矩，对国家有功。这一类原告强调的道德品质成为专门指控前寡头政权拥护者的诉讼词中的主要讨论对象（演讲辞第十二篇、第十三篇）。案件情节是通过正义的道德规范来审理的，起诉人和被告之间的冲突基础就在于对这些规范的破坏："当三十暴君（均为恶棍和诽谤告密者）掌权时，他们就开始宣扬要清除国家的犯罪分子，把其他公民引上美德和正义之路。他们这么说，但是自己不想这么做。……泰奥格尼斯和比松在三十暴君会议上谈到住在雅典的外邦人，说其中有些人不满宪法：如此这般，就有绝好借口在惩罚他们的幌子下事实上享用他们的钱财。……他们毫不费劲就使自己的听众确信，杀人不算什么，抢钱请便，……他们丝毫不怜惜我们的财产，为了金钱如此冷酷地对待我们，其他人即使受屈发火也不会像他们这么行事，更不用说我们对国家有功不应受到如此对待。我们为合唱团的装备竭尽所能，为军事需要纳税无数，……他们却这样奖赏我们，像我们这样的外邦人他们这些公民能比得上吗？"（演讲辞第十二篇）

增强表现力的主要手法是对比。将想象中被告应走的行为路径拿来对比，以此来强调被告有罪。将公民的勇敢，与横行霸道和告密行为加以对比：当涉及公正原则时，为无辜的被指控者作辩护，能够宁死不屈并违抗当局命令。吕西阿斯认为，原告和被告的冲突及其社会敌对性，是道德层面的冲突，是各种行事方式的对抗。要求将罪犯判刑，就是号召公民选择公正抑或暴力的生活道路。法庭辩护辞是一种形式，在其范围内提出的问题是生和死的问题，是一个人为自己度过的一生负责的问题。道德对比体现在以下两种具体形象中：一种是告密者，他们对自己的牺牲品残酷无情，甚至不怜惜对自己有救命之恩的人；另一种是正直的公民，宁可牺牲自己也不愿加害别人（演讲辞第十三篇）。法庭辩护辞的陈述部分则重建整个事件经过。各种当事人的面貌通过描绘他对其他人和对那些事实的态度而显

① 公元前404年在斯巴达支持下建立的雅典寡头政权（三十人委员会），推行镇压和没收财产的政策。后被民主派推翻。——译注

387· 露出来。对比形成的效果加深了对这一面貌的印象。行为事实概括成能够分别用来描绘正反两类人物的固定特征。这种分类促使吕西阿斯不仅就所审理的案件，而且就私生活和出身，直接猛烈地抨击、指责对手。这方面的卓越例子见演讲辞第十三篇(《控告阿戈拉特》)："……当时掌权的人向阿里斯托芬提议借诬陷他人自救，这样就可摆脱因具有公民权而遭受审判之后受到可怕折磨的危险。但是他回答说，他永远不会这么干：无论对被捕者还是雅典人民他都是如此正直，宁可自己死也不愿以告密方式让别人冤死。他就是这样子，虽然你以死威胁他。而你呢，还根本不了解其他人到底犯了什么罪，却深信如果他们死，你就能参与当时已经建立的统治，结果由于你的告密，很多善良的雅典公民被送上死路。我想告诉诸位法官先生，阿戈拉特使你们失去了什么样的人。如果他们人不多，我会一个个分开说；现在我只能一起说。他们中的一些人为你们当过多次统帅，每次把国家传给继任者的时候疆界都扩大了；另外一些人担任过重要的职务，多次担任战船船长，从没受到你们的任何羞辱性指控。其中一些人得救活了下来，虽然阿戈拉特也想弄死他们并且他们也被判处死刑，但是命运和上苍的意志保全了他们：他们逃出雅典，从菲拉回来后，现在作为好公民受到你们的尊重。他们就是这样一些人，而阿戈拉特却把他们中的一些人判了死刑，迫使另一些人逃离祖国。那他本人究竟又如何呢？必须告诉你们，他是个奴隶而且出身也是奴隶，这样你们就该了解，给你们带来如此灾祸的是一个什么样的人。他父亲是叶弗玛尔，而这位叶弗玛尔是尼科克尔和安提克尔的奴隶。……还有，尽管是这样出身，他还敢诱惑自由公民的妻子并和她们搞不正当的关系，而且被当场抓住，为此应该受到判处死刑的惩罚。"(演讲辞第十三篇)

在非政治性演讲中出现的还是那一类规矩、诚实的公民，不管是地主、被欺骗的丈夫，还是领取补贴的残疾人。他们鲜活的日常生活场景表现在陈述部分里。构成普遍场景的细节得到描写。叙述常常具有情节发展上的完整性和趣味性，比如丈夫将年轻妻子带回家，完全信任她，特别是生了儿子后，而她则在这期间开始结识一个以善于博得女人欢心著称的男人，开始背叛丈夫；丈夫从拉皮条的女仆那里得知一切后制订报复计划，在女仆帮助下将这个勾引女人的家伙当场抓获并杀了他，然后以严格的卫道士身份在法庭上为自己开脱。故事开始讲得不紧不慢，描绘了雅典人的家庭生活细节(如房间配置等)。随着情节的发展，这些似乎不经意提及的特征逐渐变成了证据，没有一个特点与事件进程无关(演讲辞第一篇，《埃拉托斯特尼被杀案》)。演讲风格因演讲人而异，但是模仿人物性格的要求(再现出庭的单一类型的诚实公民的面貌)是不变的。吕西阿斯会根据听众的反

应以不同方式构建演讲的各个部分。他以对比手法加强表现性，使自己委托人的演讲接近日常用语，他避免诗歌色彩、方言形式、转喻，也很少使用各种修辞格。吕西阿斯的语言很久一直是"朴实语体"的经典范例。

除了吕西阿斯的演讲辞，阿提喀散文最初阶段的著名作品还有《伯罗奔尼撒战争史》，作者是雅典统帅、亲身参与该战争的修昔底德（公元前454—前396年）。

修昔底德接受了希罗多德的世界历史规律的思想，但是不接受后者对该规律的解释。希罗多德的描述已经无法解释公元前五世纪后几十年间希腊各城邦之间的严重内讧，所以，修昔底德在当时事件的新材料基础上，以新的方法提出了关于驾驭历史规律的问题。

修昔底德把他知道的关于人的学科，即希波克拉底医学和诡辩术的方法作为自己著作的基础。医学提供了对现实做出评价和分析的粗略图式：伯罗奔尼撒战争在修昔底德看来就是疾病和危机的状态，他认为必须做出诊断、揭示病因、预测未来。诡辩术使得他可以将这些病因的性质看作人类行为的一般刺激因素——天然的嗜好、对利益的想象等。希罗多德关于众神的嫉妒心、罪错、报复等概念现在被新的模式所替代，在这些模式中人的欲望和需求之间的游戏成为历史进程的决定性因素。 ·388

修昔底德在描写伯罗奔尼撒战争的军事行动时，表现了隐藏在军事行动背后的人类的利益冲突和各种社会集团的争斗。修昔底德感兴趣的是事件之间总的互相关系，并不是参与其中的某些个人，因此他的陈述带有"非个人的"性质，常以笼统的方式称为"雅典人"、"克基拉人"、"拉科德蒙人"等，只有几个人以名字称呼（伯里克利、克里昂等）。

修昔底德著作的结构也受到诡辩术的影响。书中占有重要地位的是转述演说辞和再现各城邦之间的政治敌对状况，这些都借用了诡辩派最喜欢采用的对话争辩手法。用对比产生效果是修昔底德的主要表现手段，无论是作者对历史图景所作的总结，还是各方演讲辞的论据，修昔底德都乐于使用对照。为达到最大程度的鲜明性，修昔底德将正反双方的演讲辞进行对称对立地结构和安排。

修昔底德的《历史》面向读者而不是听者。口头演讲中话语的线性排列以及重复同样一些词语的典型做法被更为复杂的圆周句句法关系所替代。修昔底德语言的主要特点是极为精确和简练，并表现出非常丰富的逻辑关系。

修昔底德的《历史》和吕西阿斯的演讲完成了阿提喀散文作为独立语言艺术门类的形成过程。他们在创作中形成了相当高超的表现手法技巧和特殊的世界观，而这种世界观对当时的希腊文学而言是全新的：吕西阿斯将

"小"人物引入文学,修昔底德创建了新的历史观念。阿提喀散文与城邦的活生生现实之间的这种联系,使得公元前四世纪的散文体裁比其他文学形式更为紧密地联系现实政治和新的思想潮流。正是在散文中产生了对人的新的理解,以及表现人的新形式和刻画当代人文学肖像的新技巧。

### 3. 公元前四世纪的阿提喀散文

公元前四世纪散文体裁朝两个方向发展:在诡辩派传统范围内继续存在的演讲和叙事文学,以及独立出现的新的文学体裁——哲学对话。

两个方向都有各自的"中心"——诡辩派传统被高尔吉亚的学生、雄辩家伊索克拉底接受,伊索克拉底于公元前391年在雅典创办首个常规教学的演说学校;哲学对话在苏格拉底的学生圈子里,在哲学家柏拉图的学校里盛行。两个学校都开展多年制教学——伊索克拉底的学校学制稍短,柏拉图的则较长。希腊各地的学生蜂拥而至,很快它们就成为整个希腊的文化中心。这两个学校在诡辩家和苏格拉底的教学体系基础上发展而来,和雅典城邦没有法律上的联系,但在公元前四世纪希腊社会的精神生活中发挥了巨大作用。当时整个城邦制度出现危机,雅典的政治权威跌落了,将城邦公社联合成为有机整体的紧密纽带断裂了,伊索克拉底和柏拉图的学校是对纯理性思想的尝试:企图找到将城邦带出危机、恢复失去的城邦统一体的新路。在这些学校里,公民教育被看作整个社会的再教育和通往社会重建的道路。与此同时,无论是伊索克拉底还是柏拉图,他们的理想都是恢复过去,他们的教学竭力要使希腊城邦回到危机前的状态。

两所学校都有自己的政治纲领。伊索克拉底认为拯救希腊必须东征,占领新的殖民地。柏拉图则建议按照斯巴达寡头政治的模式改造整个管理体系。

两所学校各有实际目标,方法截然不同。教学通常围绕将个人从公社脱离开来的城邦生活现象展开。它培养摆脱神话传统负担的新一类人,以及培养具有伦理和美学价值观的新体系,这些价值观是未来希腊化时代文化的基础。

借助公元前五世纪诡辩派的经验,伊索克拉底的教学形成了演讲教育体系。该体系的基础是文学教学——培养自如掌握词语的技能,学会辩论并能就国家生活中最复杂的问题表达意见。在诡辩派之后,伊索克拉底的办校实践将发展阿提喀散文表现手段和完善其形式提到了一个新的高度。发掘出新的词语表现力手段确保了雄辩术对诸如演讲艺术、政论文、诗歌等体裁的影响。

389·

伊索克拉底(公元前436—前338年)是富有的雅典人,因为嗓音沙哑被迫放弃公开演讲,五十多年一直领导着自己于公元前391年在雅典开设的演讲学校。他多年来以演讲和书信形式写成的作品带有政论和教学性质。他的大部分演讲内容涉及号召远征波斯(《颂辞》)以及讨论雅典政治(《阿雷奥帕吉提克》①)。他在写于学校开办时期的演讲辞(《海伦》、《布西里斯》、《反对诡辩家》)及演讲辞《论财产交换》中阐述了对文学和教育的看法。

高尔吉亚的这位学生完成了由智者派开始的对阿提喀散文的修辞学加工,并将高尔吉亚关于演讲的听觉享受原则做到尽善尽美,使圆周句的全部结构符合对称的美学要求,直至音节上几乎达到数学意义上的相等。伊索克拉底将弗拉西玛库斯富有韵律的圆周句和高尔吉亚的各种修辞格结合起来,创造了响亮、冷静、工稳的风格,为了节律的流畅对词汇和音响都作了考虑。这样的风格必然会导致冗长和注重形式,导致将同义词硬性加到句子的对称段落中;结果它仅仅有利于表达智者派一直努力在散文中表达的情感。高尔吉亚及其亲密弟子早已做到了散文的诗意表达,最初尝试撰写庄严和赞颂演讲辞的也是他们。演说术这种样式被伊索克拉底发展到了极致,成为其政论文章的主要形式。赞颂的修辞手法来自诗歌,现在被伊索克拉底变成了加强演讲论据和说服力的特别手段。他以颂辞形式描述了自己的政治计划,幻想远征波斯,恢复伯里克利以前的雅典体制(《泛雅典娜节祝辞》、《颂辞》、《阿雷奥帕吉提克》)。他还以颂辞形式塑造了一些预料会传播自己政见的领袖肖像,在写给锡拉库萨的僭主戴奥尼修斯一世和马其顿王腓力的信中充满溢美之词。伊索克拉底以颂辞这种体裁编写了希腊文学中第一部当代人传记。伊索克拉底给塞浦路斯国王埃瓦戈拉斯的颂辞《埃瓦戈拉斯》成为文学肖像艺术领域里新的里程碑。在这篇演讲辞中描绘了人从出生到死亡的图景以及个人道德规范的形成。叙述从主人公童年时代的历史资料、他的日常活动开始,然后转而评述其行为。描述埃瓦戈拉斯的行为时,总是与他的英雄理想作对比,与他在战争及和平时期表现出来的美德作对比。

一个理想君主的形象连同清晰勾勒出来的优秀品质被塑造出来,传记还表现了他的政策、管理、军事行动等。作为一篇饱含主观感情色彩的颂扬之作,《埃瓦戈拉斯》充斥华丽的夸张词语以及冗长的、相互平衡的对偶圆周句;其人物形象描述在善和恶、友谊和敌视的对比中开展。文中没有

·390

① 或译《论雅典最高法院》。——译注

细微、偶然的情节。

伊索克拉底的模式在其后的文学中得到发展,并成为理想化的君主、统帅、政治活动家形象的基础。

伊索克拉底学校在文学上的经验是通过掌握公元前四世纪全部公众演讲的实践而获得的。城邦的环境把演说家推到了社会生活第一线:演说家参加公民大会的辩论,提出决议草案,并以此决定城邦政治路线的走向。国家领导权集中在一小群政治活动家、"鼓动家"(民众首领)手上。公民大会辩论在公元前四世纪的城邦生活中的意义相当于公元前五世纪戏剧演出的意义。

在编撰演讲辞、选择风格、语言和结构时,公元前四世纪的演说家们直接或者间接地依靠了伊索克拉底创造的技术。

伊索克拉底学校培养出来的伊塞奥斯将这种新技术用于撰写法庭演讲辞,把法庭演说术的形式修饰做到极其完美,成为后代演讲家的楷模。而庄严演讲辞的编写者正是参考了伊索克拉底本人对伟人的颂辞。

伊索克拉底对政治演说家风格的影响不太明显。在后者的演讲辞中伊索克拉底式的流畅和注重形式让位于激情勃发。希腊最著名的政治演说家德摩斯梯尼(公元前 384—前 322 年)的名字和阿提喀散文新风格的繁荣联系在一起,该风格后来被称作"强有力的"。

德摩斯梯尼的身影出现在公元前四世纪中叶马其顿专制制度和希腊城邦之间展开的激战中心。这是一场为争夺海上通道和海湾而展开的争斗,并变成了希腊争取独立之战。它于公元前 357 年马其顿王腓力夺取色雷斯沿岸几个城市(安菲波利斯、皮德纳、波蒂迪亚)开始,以公元前 338 年希腊人丧失城邦主权而告终。

从公元前 351 年至生命最后一刻,德摩斯梯尼实际上是希腊反马其顿力量的领导者。他在公民大会演讲,揭穿腓力和雅典亲马其顿派别的花招。他和伊索克拉底不同。伊索克拉底把腓力看作是希腊可能的救星,寄希望他把彼此敌对的各城邦联合起来,并领导东征;德摩斯梯尼则认为马其顿君主威胁到希腊文化存在本身,尤其威胁到城邦民主。德摩斯梯尼的政治方针要求联合雅典一切军事力量反击马其顿王国并揭穿腓力这个人,后者在希腊有不少拥护者。德摩斯梯尼八篇痛斥腓力的著名讲演,结集取名为《反腓力辞》。

德摩斯梯尼留有六十篇演说辞,现代评论界认为其中二十篇是伪作。《反腓力辞》包括《第一篇反腓力辞》(公元前 351 年)、三篇奥林索斯演说辞(公元前 349 年)、《和平辞》(公元前 346 年)、《第二篇反腓力辞》(公元前 344 年)、《赫尔松涅斯演说辞》(公元前 341 年)、《第三篇反腓力辞》(公元

前341年)等。

德摩斯梯尼的演讲面向有六千听众的公民大会,其巨大的情感表现力量既包含在各种形象中,也包含在句子结构中。这里取代逻辑论证的是猛烈的抨击,对手的面貌由起到贬低作用的具体细节构成,并变成冷嘲热讽攻击的靶子。德摩斯梯尼的笔法吸收了伊索克拉底的技术,悦耳动听,但是伊索克拉底的从容不迫被代之以激动、紧张和动态的力度;对偶、排比让位于列举、头语重复、提问、感叹、整段对话。词汇更加精确、具体。如果说,吕西阿斯以单词在语流中排列的特别位置来强调其作用,那么伊索克拉底就以所有其他词汇做背景来达到此目的,而德摩斯梯尼则以单词本身的语义及其在圆周句中的句首位置来突出它。大量隐喻也起到修饰作用。

德摩斯梯尼因为演讲情感效果的震撼力而被后人直接称作"演说家",就像荷马被称作"诗人"一样。

与政论演讲者的能言善辩一起,叙事散文样式成为公元前四世纪政论和政治斗争的主要形式。这些样式受到伊索克拉底的演讲术(由他制订的词语技巧和提出的政治路线)的直接影响。

公元前四世纪,伊索克拉底最具天才的追随者和阿提喀叙事文学最重要的大师是雅典的色诺芬(约公元前426—前354年)。这位富有的雅典人年轻时听过苏格拉底的演讲,后来受招募加入波斯王子小居鲁士的雇佣军(公元前401年),居鲁士远征后返回,他长期住在伯罗奔尼撒,从事文学创作。



色诺芬写有下列作品:《远征记》,七卷,作家的自传性故事,讲述亲身参加公元前401年波斯王子小居鲁士反对兄长阿尔塔薛西斯二世、征战巴比伦的战事,以及希腊万人军队在居鲁士大军失败后的返回;《希腊史》,七卷,是修昔底德《历史》的直接延续;赞歌式传记《阿格西拉奥斯》;《居鲁士的教育》,八卷;《回忆苏格拉底》,四卷;《苏格拉底的申辩》;对话《会饮篇》、《希伦》、《家政篇》及几篇不长的论文《狩猎》、《马术》。

在色诺芬的散文中对当代人的描绘占了中心位置。如果说希罗多德认为世界是不可避免的"人类事物的周而复始"(幸与不幸的交替),修昔底德认为世界是各国之间政治和经济的竞争,那么对色诺芬来说,最为重要的是人的个人品质,个人品质决定社会事件的进程,也正是这些东西使他感兴趣。希腊文学此前并不熟悉的当代人题材在他笔下得到了阐述:哲学家、家庭主人、指挥官、士兵等形象首次体现出一定的生活路线和行为规范。色诺芬沿用演讲术的方法,以自然本性来解释人的行为。他对人物的

刻画遵循一个原则：一一列举人物的道德品质及显现这些品质的行为。色诺芬的画面比伊索克拉底更开阔——对主人公的道德规范揭示得更为细致具体，其中加入了色诺芬所熟悉的苏格拉底小组的道德标准，后者要求保持个人的感召力和仁爱精神（philanthropia）。仁爱成为色诺芬文学态度的关键性动机。他在自己作品中通过主人公与其他人的关系来表现主人公，并把这种关系首先看作是纯粹的人的关系。"他经常嘱咐士兵不要把俘虏看做罪犯，不要报复他们，而要把他们当人看，保护他们。"色诺芬在作品中如此描写自己的一个主人公（《阿格西拉奥斯》，Ⅰ，21）。

色诺芬最喜欢的写作形式是回忆式故事及传记式故事，其中人物肖像占据中心位置。

色诺芬的《远征记》讲述跟随居鲁士军队一路征战的个人经历，而作者的署名为地米斯托根。旅途笔记发展成为充满戏剧性的故事，叙述军事指挥官色诺芬如何克服无数困难，把信任他的军队带出亚洲腹地来到故土地中海沿岸。进入作者视野的是征战中最细小的情节：当地的地理状况、异邦人的外貌和习俗、饥寒交迫带给希腊雇佣兵的苦难、他们的痛苦和快乐。对各种事件过程的描写服从于情感基调，而借助对比的结构手法，使情感基调达到高度紧张。希腊人到达海边这一著名情节就是其中一例："第五天他们来到一座叫底刻斯的山脚下，打前站的士兵登上山后叫喊起来。色诺芬和后边的士兵以为，又有敌人从前面向希腊人袭来；而这时候后面受到来自烧光地区的当地人的威胁，所以后边的士兵设埋伏打死了一些敌人并俘虏了一些，缴获约二十个覆盖了毛茸茸牛皮的编织盾牌。然而喊叫声愈加厉害，还越来越近，不断有一队队士兵跑近，使得喊声越加响亮，因为叫喊的人数不断增多。这时候色诺芬明白，发生了某种更为重要的事。他跳上马，在吕修斯和其他骑兵的陪伴下赶紧去援助。很快，他们听到士兵在喊：'海，大海！'……当大家登上山顶后，战士们含着泪花冲过去互相拥抱并拥抱统帅和队长。这时，不知道是谁的命令，他们弄来很多石头并堆成一个石坛。"（Ⅳ，7，21—25）

海涅在他的《向大海致敬》里如此讴歌《远征记》里的这个场景：

撒拉萨！撒拉萨！
我向你致敬，永恒的大海！
我以真诚的心
向你致敬一万遍，
像当年一万颗希腊人的心
那样向你致敬，

那些受尽苦难的、向往故乡的、
闻名于世的希腊人的心。

在《居鲁士的教育》中传记性小说发展为一幅社会乌托邦的画面。色诺芬把带有半传奇色彩的波斯王老居鲁士的生活描写成了理想统治的范例。他使用演说术描绘人物肖像的技术，把主人公的行动和其性格特点加以对照，把居鲁士的幸运说成是其美德带来的结果。色诺芬为其主人公的行为基础加上友情和仁爱的动机。他把美德置于军事才能之上（Ⅷ，4，8），把友情理解为使仆从服从统治者的方法。色诺芬在自己的叙述中添加了很多日常和私密的情节，比如描写居鲁士童年的游戏、他和士兵的会餐，最后以他的临终谈话结尾。在这里个人关系是社会关系的基础：居鲁士的仁爱把朋友吸引到身边并以此保证了他们对他的支持。

·392

《居鲁士的教育》为希腊化时代的文学铺平了道路，因为居鲁士的形象已经很接近希腊化时代的政治道德，而这部传记性作品本身的结构预示着古希腊晚期小说的风格。色诺芬在《回忆苏格拉底》中创作的苏格拉底形象也很像希腊化文学，它预示着稍后流行的这位哲学家兼道德家的形象。

公元前四世纪的散文除了非常兴盛的肖像描写艺术和回忆录—传记形式外，历史著作这一体裁也得到了彻底改造。两类历史学家取代了修昔底德的政治哲学，一类作者为消遣而写作，另一类则是政论历史学家。

消遣性历史故事作者中我们知道的有克特西亚斯。他是一名长期在波斯国王宫廷服务的医生，去过印度，他编撰的《波斯史》和对印度的描写充满了稀奇古怪的细节和趣味故事，但是在史实真实性方面不如希罗多德。

政论历史学家都在伊索克拉底的学校受过教育，其中最著名的有西西里历史学家菲利斯托斯；第一部三十卷《世界通史》的作者埃福罗斯；还有泰奥彭波斯，他写过《希罗多德历史摘要》、《希腊史》（公元前411—前394年）及《腓力世家》。

色诺芬的《希腊史》似乎起着联系修昔底德和政论历史学家们的作用。色诺芬想把自己的著作作为《伯罗奔尼撒战争史》的续集，但是他在历史事件发展过程中看到的不是修昔底德的客观法则，而是道德规范的不可违背性。他把城邦之间的内讧斗争看作是对斯巴达人背叛誓言的惩罚。他并不急于复现完整的画面，他的艺术最主要体现在描写细节和个别场景。

政治哲学现在已经不是历史编撰学的研究对象了，它成为柏拉图和亚里士多德哲学流派的研究对象。

雅典显贵阿里斯托勒斯的外号是柏拉图，意为"宽广"（公元前427—前347年），年轻时曾为苏格拉底的学生。公元前399年老师去世后，他有几

年时间离开雅典，期间曾拜访希腊主要的数学中心——阿提喀的麦加拉学派和意大利的毕达哥拉斯学社。约公元前386年柏拉图回国后创立了哲学学园，在那里从事各门课程的教学，学园称为“阿卡德米亚”，来自一个叫阿卡德姆的人的名字，以前曾有一所古典中学为他而设。数学成为柏拉图教学的基础，入门者会看到一块牌子：“不懂几何学者免入！”

柏拉图在学园活动期间创建了哲学学说。它综合了古希腊关于自然的科学和苏格拉底的道德学说，使人的政治和道德服从于宇宙和谐、对称和合比例法则。柏拉图对苏格拉底寻找道德概念本质的答复是，任何事物都允许存在不变的准则——“公正本身”、“福祉本身”等。他看待这些准则就像看待数一样，纯粹从逻辑角度出发，不考虑时间和空间因素，并将之称为“艾多斯”（希腊文 eidos），即“理念”，指外形、形相。按照柏拉图的想法，感性世界的对象、人的本性和行为的对象随其与这些“理念”的关联程度而获得各自的性质：人为了变得理智，他应该领悟理智是什么；桌子为了成为桌子，其本身应体现桌子的理念。

关于理念的数学方法和学说成为柏拉图政治纲领的基础。在回应城邦制度危机时，这位雅典哲学家提出一个新的国家结构草案，在新结构里，城邦对正义性这一概念的真正理解被解释为对称和平衡原则。根据该原则，城邦应该严格规定公民的义务和权利；城邦内的全部生活应当符合理想标准。由于只有哲学家才懂得这些标准，所以柏拉图认为，可以进入国家统治上层的自然是哲学家了。他把自己的理想社会划分为两个范畴：上层包括哲学家和国家保卫者阶层；下层为手工业者阶层。柏拉图把医学中作为机体健康条件的平衡原则带到人类社会。根据这一原则，对一劳永逸确立起来的各部分之间的关系的任何背离，都必然导致机体死亡，因此柏拉图的国家构想还规定了保持自身稳固的条件即：对保卫者施行严格的教育体系。柏拉图详细地分析了预想的教育框架，并且第一次提出艺术在社会生活中的作用问题。

393·

柏拉图的著作是希腊文学中哲学对话的新形式，这种形式最先见于苏格拉底的弟子中，他们习惯根据记忆把自己和导师的谈话记录下来。传统上认为，最先做此类转述的是安提西尼、埃斯客涅斯及其他一些人。柏拉图将这种记录事实的体裁提升为描述雅典生活场景。他在保留回忆记录这种形式的同时，提出了对导师个人性格的独特解释并在此框架内阐述自己的哲学观点。他不仅复述据说是苏格拉底对弟子说过的话，还作了描述。这些描述具有口头谈话的特点，细节生动，还有导师如何以自己特有的性格和论述方式驳斥对方。柏拉图把苏格拉底的形象当作艺术手段来阐述自己的哲学观点。所以无论是对话形式本身还是其中所论述的学说的性质，在柏拉图的一生中都发生着明显的演化。如果说柏拉图早期著作中记录日

常生活和戏剧性的成分较多，注意力全都集中在表现苏格拉底的“揭露”方法上，那么在生命的最后年代中，其哲学兴趣就转向关于理念的学说，转为阐述理想国家的构思和研究辩证方法。

柏拉图的创作通常分为三个阶段：

早期（从苏格拉底被处死到约公元前386年建立学园），在所谓的苏格拉底对话（《查米迪斯篇》、《吕西斯篇》、《拉赫斯篇》、《欧绪弗洛篇》、《大希庇亚篇》等）中，柏拉图再现了苏格拉底的教学法并提出城邦道德的基本概念问题（理智、友情、勇敢等）。这个时期回忆苏格拉底审判的著作有《苏格拉底的申辩》及对话《克里托篇》。创办学园期间柏拉图严厉批评了诡辩派的演说（《高尔吉亚》、《普罗塔哥拉》）。

在第二时期柏拉图研究了自己关于理念（edios）的学说（对话《美诺篇》、《会饮篇》、《斐德罗篇》、《斐多篇》），并在理念基础上创立理想国家的乌托邦（《国家篇》[①]）。柏拉图希望实现自己的纲领，于公元前366年前往西西里霸主戴奥尼修斯二世处，想说服他加入自己一方并实施自己的政治构想。此行未果。柏拉图回到雅典，继续在学园教学。

最后一个阶段里他没有放弃自己的政治计划，再次研究国家这个主题（《法律篇》）。柏拉图的宇宙神话论（《蒂迈欧篇》）正写于这个时期。参与政治实践反映在他与西西里贵族谋反者的通信中，造反是公元前358年由柏拉图的弟子狄翁发起的。柏拉图在写给狄翁的支持者的信（书信第七封、第八封）中，向他们建议实行他认为必须实行的国家改革。但是，这些建议也和给戴奥尼修斯二世的建议一样，没有被实施。

柏拉图所作的全部苏格拉底对话描绘了一个文学主人公兼哲学家的新形象。作者通过一连串不同的情景将苏格拉底引向与城邦的致命冲突：先是表现他在日常生活中，在同胞、弟子、外来诡辩家的圈子里；然后表现他在法庭上，在发表辩护辞时（《苏格拉底的申辩》）；最后表现他在监狱，在最后的日子和临刑时刻（对话《克里托篇》、《斐多篇》）。这位雅典哲学家的命运被表现得如同一部以悲剧告终的多幕剧。主人公的功绩是使人们对世界有了新的看法，苏格拉底因此而扮演了自己同胞的导师角色（《苏格拉底的申辩》），并使自己表现得如同一个勇敢的公民。

柏拉图从根本上反对严肃的神话悲剧，他针对性地提出自己的艺术方法和独特的手段来反映现实生活。和悲剧作家一样，他在自己的对话中提出城邦道德问题（如公正、爱情、勇敢、虔诚等），但是他的主人公不是生活

---

① 或称《理想国》。——译注

在充满狂热情欲的必然致命的和非理性力量的世界里,而是生活在普通的 394· 日常世界里,在这个世界中他们仅对自己负责,并通过智慧和逻辑的讨论来解决问题。悲剧里的主人公是个牺牲品,他悲壮地和周遭世界发生冲突。柏拉图与之不同,他带来的主人公是个思想家。在这里,悲剧情节的冲突变成了观点的冲突,重现主人公的行为变成了对其镇定自若风度的描写。没有悲剧性的结尾,导致哲学对话获得了种种特别的色彩。其中能听到少年温柔的声音、醉醺醺的浪荡汉的开心玩笑、好友对羞涩朋友的嘲笑、诡辩家的自信、主人公对争辩对手纠缠不休的怒气以及争论时犯错误后的懊恼和茫然失措。故事或是发生在著名人物的私宅,或是在体育学校,或是直接就在大街上。我们能看见苏格拉底穿着什么鞋,看见他在抚摸弟子的鬈发,看见对手涨红的脸,看见导师和弟子沿着河岸缓缓走去。对话的结构分为前言、哲理性正文和结尾。

除了直接复现当时的谈话(《高尔吉亚》、《斐德罗篇》、《克里托篇》、《大希庇亚篇》等),对话还可以插入情节——由参与谈话者之一转述先前苏格拉底和弟子的谈话(《会饮篇》、《吕西斯篇》、《斐多篇》等)。柏拉图的描写具有戏剧性的紧张和张力。他利用出其不意和急剧转折的效应,以小细节构成"情境中断",即谈话进程遭遇某种耽搁(问题没有得到答复),而谈话继续进行则被看作克服障碍、摆脱困境、寻找冲突解决之道。对话通常以朋友意外相逢开始,他们讲述新闻,然后这些各自持有一定"观点"的"思想家"便开始发生冲突。道德问题的讨论作为普通生活中的一段情节而进入生活场景,仿佛要为精神生活领域各种观点冲突而造成的困境寻找出路。苏格拉底从不公开反驳对手,他引导对方自己做出回答,让对方有信心说话,而在看起来就要达到高度共识的一刻,出乎意料地开始揭露,争论便进入死胡同。思路的如此转折在对话过程中要发生好几次,柏拉图为了做到这一点在描述日常生活场景时用了很多小细节,以便将最初的情境切分成一段段情节,并在每一段情节的内部制造紧张性。

柏拉图以直观性作为结构的表现原则,得以产生大量形象化的表述并将比喻和类推放进整个结构,这就导致在后期对话中玩弄复杂的象征和神话,于是对白性的观点冲突就让位于独白性地展示柏拉图本人的哲学。

苏格拉底对话的传统在后来的希腊化时代文学里以"狄阿特利巴"体[1]和麦尼普讽刺体等方式继续生存,其中日常生活描写和幽默成分逐渐占了上风。

---

① 意为"尖刻责难的宣传"。——译注

柏拉图的政治哲学曾试图解决多少个世纪来诗歌和哲学之间的争论。在他的理想国模式中，诗歌有严格规定的功能，和哲学不一样但也不矛盾。诗歌和一切创作的源泉，根据源自荷马的一般传统，公认为不是知识和技能，而是宗教激情、灵感、直觉。对柏拉图而言，诗歌没有认识意义或道德意义，因为手工艺人和能工巧匠比诗人更明白他所说的是什么，而哲学家比诗人更懂得什么是善、美、真，因此诗人常常撒谎，说蠢话。但是诗歌有另外的作用：它将神的灵感传达给听者，形成并塑造听者的灵魂。诗歌所引发的心理效果力量不取决于它说些什么，而取决于它"迷狂于缪斯"的程度。

在解释艺术创作过程和美学认知时，柏拉图从表演艺术的术语中借用了模仿（mimesis）这个概念，在表演中它被解释为"再现人物性格"。柏拉图的"模仿"具有更宽泛的含义：它既表示诗歌中人物的原话、观者和听者对其所见所闻的掌握，也表示音乐、舞蹈中对性格的再现，还表示画家的画作。它成为柏拉图对诗歌和艺术各种门类进行分类的基础。柏拉图将诗歌分为纯模仿的（戏剧）、混合型的（史诗）和非模仿的（抒情诗）；将艺术分为实物的（写作）和模仿的（绘画）。柏拉图没有把诗歌归入艺术（technē），但是引入了将它们联合在一起的共同特征。这样，诗歌和模仿艺术便获得区别于实践效用和物质客体生产的特殊心理功能。



柏拉图将诗歌（"缪斯的艺术"，即音乐伴奏下的歌唱）和人的下意识联系在一起，承认诗歌是人所必需的，承认诗歌在个人道德品质形成过程中的作用。在《法律篇》中，他写到童年时就出现的和谐感和节奏感仿佛是与生俱来的，他认为"轮舞"这个词源于词根 chara，意为高兴。在《国家篇》中，他详细展开关于表现手段（曲调和音节）的学说，认为手段有好坏之分，即有的系勇敢坚韧之人所特有，有的则系娇嫩柔弱之人所特有。根据柏拉图的想法，表现手段就像诗歌的内容（"神话"），"模仿"着诗人或歌者的内在本质，并同时塑造听者的灵魂。至于理想国度里是否需要语言艺术，柏拉图的回答非常明确："它必不可少"，同时它又是一把双刃剑。诗人在社会中应该有什么样的地位？柏拉图让诗人去做哲学家和批评家。批评家参与认识善和美的本质，他熟悉"正确性"的尺度，而诗人应该在自己的作品中保持这种"正确性"。柏拉图以颂歌的形式勾勒了这种"特意设计的艺术"的完整纲领，放声高唱这首颂歌的是理想国的全体公民。同时，他不允许荷马和悲剧作家——即事实上曾经存在于希腊社会的诗歌——进入这个国家，虽然他的同胞都是受这种诗歌教育长大的。

这样，柏拉图的美学便陷入了"冲突情景"：它在很多方面离开了对活生生现实的观察，而且无法"找到"与多少世纪以来的诗歌创作经验之间的

"联系"。柏拉图对欧洲美学思想的影响从古希腊罗马时代即已开始,是找到走出这个死胡同之道的尝试。柏拉图的一些单独的思想和观察结果被借鉴,任何时代都没有对他无动于衷,但是他的学说几乎从来没有被完整运用过,而对柏拉图最有代表性的"掌握",不管是新柏拉图主义还是德国浪漫主义,都为了艺术实践需要而对其原初理论(统一本质论、事物的形相即理念论、模仿论、诗歌和哲学必需联系论)作了变形。

这方面的首次尝试,即根据模仿学说来为荷马及悲剧作家作辩护,在希腊的古典时代就由柏拉图的学生亚里士多德从事过了。

亚里士多德(公元前 384—前 323 年)生于斯塔吉拉,父亲是马其顿王阿敏塔斯二世的御医。亚里士多德曾在柏拉图学园听课二十年,柏拉图逝世后,他领导了位于莱斯沃斯岛的自己的学校(公元前 347—前 343 年)。亚里士多德曾任马其顿王亚历山大的老师,为期九年(公元前 343—前 334 年),后回到雅典,在吕克昂的阿波罗神殿附近开办了一所学校(后即称吕克昂)。亚历山大死后,亚里士多德离开雅典,公元前 322 年死于埃维亚岛的哈尔基斯。

亚里士多德的著述流传至今的主要是他面向听课学生(内部讲述)小圈子的部分,它们很显然属于吕克昂讲学阶段。另外一些更为早期的著作是面向大众(公开讲述)的,仅见于《雅典政制》。后一类包括对话《欧德谟伦理学》、《劝勉篇》、《论诗人》,还有一些论文学的著述。一直到公元前一世纪亚里士多德主要以其公开讲述的作品而知名。

亚里士多德拒绝柏拉图的理念论,拒绝将事物的普遍本质和事物本身分离,认为认识事物本质的唯一方法是到具体事物里去揭示其本质。他抛弃了柏拉图的思辨演绎,而采用按照种类的归纳法。他总结了自然界生活和人类社会生活中的大量实际材料,将其系统化后作为自己理论体系的基础。他把有机生命体有目的发展的生物图式(物质、动力、形式)转用到整个自然界以及个别现象的研究上,使它成为一种科学方法。不管是研究国家制度(《政治学》)、伦理学(《尼各马可伦理学》),还是语言艺术(《诗学》、《修辞学》),亚里士多德总是从事物的实际情况和公认的事实出发,尽量指出一些手段,让它们帮助人们更好地实现该事物所要达到的目的,即实行其中潜在的各种可能性。亚里士多德以新方式对科学知识进行分类,将其分为理论部分和实践部分。他把数学、物理、形而上学等划归理论部分,把那些与人类活动有关的、不运用普适真理而运用一般规则的学科划入实践部分。除了政治学和伦理学,亚里士多德还把诗学和修辞学也归入这一类。他的《诗学》和《修辞学》包含对研究对象的定义、分类和给诗人及演说

家的活动指南。亚里士多德暗中与柏拉图论争，并从自己的哲学体系出发对文学创作提出新的理解，同时捍卫自己免受柏拉图的攻击。不认同理念论、不认同超物体和超时间存在的普遍概念和种类本质，这改变了对艺术的理解。亚里士多德接受了柏拉图关于艺术的特点是模仿的学说，但认为模仿的对象在事物本身，而不是事物之外。这种对"模仿"的新解释替代了柏拉图的"宗教迷狂"论。模仿成为任何创作活动的源泉和区分各种艺术的特征，至此音乐、雕塑、绘画和诗歌一起首次被列为艺术。亚里士多德批驳了柏拉图关于模仿仅仅是复制现实、本身并不创造实际价值的思想，他强调，正是模仿才提供了有关事物类别本质的知识，模仿不是在个别、偶然的事实上复现人类生活，而是在剔除了全部偶然性以后，在各种现象的必不可少的联系中复现它。艺术表现的不是个别事实，而是人的"各种可能性"，不是一度曾经发生的，而是由于心理或然性的缘故应该发生的，这种特质使艺术靠近哲学，并使亚里士多德认为诗歌比历史更具哲理性。

亚里士多德认为模仿性艺术本身含有真实标准，因而把真实标准归于模仿艺术，并以完全相同的方式解决伦理和道德效应问题。他认为艺术价值的尺度就是艺术本身——他称艺术的目的是一种特殊的"卡塔西斯"("净化")愉悦。毕达哥拉斯的净化是通过将欲望激起到一定程度(借助音乐)来医治欲望，亚里士多德把净化看作是自然的心理过程，是诗歌的类别特征，并因而摆脱了柏拉图关于诗歌激起低级本能的指责。

亚里士多德把模仿手段(构成、模仿对象、如何模仿等)作为描述各类艺术特征的基础。他在研究诗歌[①]时，认为正剧高于史诗，因为在正剧中模仿最为纯粹；悲剧又高于喜剧，因为其对象更值得模仿。流传至今的《诗学》中有很大部分章节是分析悲剧的。悲剧因再现严肃事件(有别于喜剧)而得名，该事件借助情节而非讲述(有别于史诗)，并借助于诗句和歌唱的特殊配置(有别于颂神歌)而完成；其结构要求情节完整、篇幅有限。情节应该足够长，以包含高潮的发展过程；还要足够短，以便完整显示其内容。亚里士多德认为悲剧的最终目标和特殊功能是通过激发起恐惧感和怜悯感以达到净化这些情感。亚里士多德在悲剧中分出六种元素：情节、性格、思想、舞台情境[②]、言词、歌曲。他认为其中最重要的是情节("事件的构成")，因为悲剧本质上是对行为、事件的模仿。任何情节都必须是完整和统一的，而照亚里士多德看来，能使情节具有统一性的不是剧中人，而是各种事件的有机和必然的逻辑联系，是情节统一体，其中排除了各种偶然和次要

① 这里的"诗歌"是广义的，也包括戏剧在内。——译注

② 这里指人物的装扮、面具、布景等，有关的中文本译为"形象"，应该指外在的"形象"。——译注

的因素。情节的内容应该在观众心中引起恐惧感和怜悯感，亚里士多德总结了最具"悲剧性"的题材：关于不幸结局的苦难，其中所发生的一切都是剧中人意想不到的，灾难的产生是由于人所犯的错误，而非简单的偶然事件的结果。

主人公遭遇厄运不是因为他的不端，而是因为他无知，这个"悲剧性错误"的问题，在《诗学》中被作为悲剧性格描写的主要特点之一。亚里士多德对性格的分析比对情节的分析少得多。他对性格的要求是崇高、始终如一，并在行为过程中不变化。其余四个元素亚里士多德一带而过，仅就言词说过一些实质性的话。

他几乎不把舞台演出（服装及其他）和诗歌的力量联系在一起。他同意悲剧性情感可能因观众印象而转移，但他倾向于认为这种情感是被情节本身引发的。他认为，在把悲剧变为令人愉悦的场景的过程中，最重要的是抒情（音乐）元素。

至于思想如何用语言表达，亚里士多德求助于演讲术并研究如何运用理性和情感表达手段。他概述了诗歌语体的一般理论，区分散文和诗歌两种语言，并为诗歌语言的本性做了分类。在《修辞学》中他就文体和风格作了较为详细的阐述。三卷本《修辞学》论述演讲艺术，将演讲对象、演讲目的和演讲手段融为一体。该书顺序论述演说的内容、说服力、结构和风格。和《诗学》一样，亚里士多德在《修辞学》中反对柏拉图的虚无主义，并将对逻辑说服力和情感效应的要求结合到一起。他既关注听众的情感，也关注听众的理解，并将清晰和精确（sapheneia）的标准引入自己的风格学说，他同时认为美的吸引力和逻辑上的无可指摘同样重要。就像在舞台表演中要求遵守各种事件可能的、必须的和近似可信的联系，亚里士多德对词、用语（隐喻、修饰、比喻等）和结构（圆周句）的组合的要求是逻辑连贯性和精确性。

397 ·

亚里士多德的诗歌理论和修辞理论，经逍遥派加工后成为整个古希腊哲学的基础。

《诗学》给文艺复兴和古典主义时期的美学理论和编剧实践以很大的影响。

## 第四章 公元前三世纪至前二世纪的希腊化文学

### 1. 时代与文化

公元前四世纪最后二十五年，希腊世界迈入与前阶段特征迥异的历史

发展新阶段。现代学界将此阶段统称为“希腊化时代”。“希腊化”、“希腊化时代”这些术语通常与“古希腊时代”、“古典时代”等术语相对而存，后者指称希腊化时代之前的一个时期，即公元前五至前四世纪城邦制繁荣时期。希腊化时代一般认为始于马其顿亚历山大征服近东（前334—前324年），终于罗马在东地中海地区建立统治（公元前三十年代前）。

“希腊化”这个概念的内涵极其复杂。希腊化时代在一系列特征上区别于古典时代。根据以哪些特征为主要特征，对希腊化的本质和该时期年代界限的定义均有所不同。

从社会—政治层面看，希腊化时代与古典时代的对立，就是大国时代与城邦时代的对立。大量共和制、民主制或者寡头政制的独立城邦被少数君主制及或多或少实施有组织官僚管理体制的大国所替代。小规模经济活动中直接剥削奴隶的简单形式被在广阔的国有和私有土地上使用奴隶和依附或半依附的自由民的劳动的复杂形式所替代。这种社会政治制度在地中海地区各希腊化省份一直维持到公元四世纪至五世纪古希腊罗马末期；罗马征服这些地区后更换了最高权力的代表人物，但没有改变整个社会政治体制。在这个意义上不能说“希腊化时代”与“罗马统治时代”相对立。

从种族层面看，希腊化时代与古典时代的对立，就是古希腊文明和东方文明互相作用的时代与希腊文明相对封闭和“纯洁”的时代的对立。在古典时期，希腊文明的传播仅限于爱琴海流域、南意大利及西西里岛、地中海和黑海沿岸少数殖民地。在希腊化时期希腊文明传播到整个近东，积极作用于当地——小亚细亚、叙利亚、埃及、希伯来、巴比伦、伊朗等——的文化，反之其本身也受到上述地域文化的影响。在统治阶级文化中希腊文化对东方的影响更为明显，在底层阶级的文化中则是东方文化对希腊文化的影响更明显；在该时期之初这种文化互动中的主动方是希腊文化，而后来，并且越往后越明显，主动方变成了东方。罗马对地中海地区东部的占领丝毫没有中断各种文化的互动进程；相反，正是在罗马征服该地区后，该进程变得特别强烈，并带来最重要的成果——基督教。在这个意义上也不能将“希腊化时代”与“罗马统治时代”对立看待。

最后，从文化层面看，希腊化时代与古典时代的对立，就是风格主义时代与古典时代的对立。这个对立最重要，同时也最难定义。无论是“古典作品”，还是“风格主义”，都是最具约定性的术语；两者的关系就像文艺复兴和巴洛克、古典主义和浪漫主义、近代文化中现实主义和现代主义的关系。用最笼统的话说，古典作品之后出现的风格主义意味着对和谐的崇拜之后出现的对极端性的崇拜，是对一般规则的崇拜之后出现的对个性的崇拜。这些普遍的特点体现在希腊化时代文化的各个领域如哲学、文学、艺

· 398

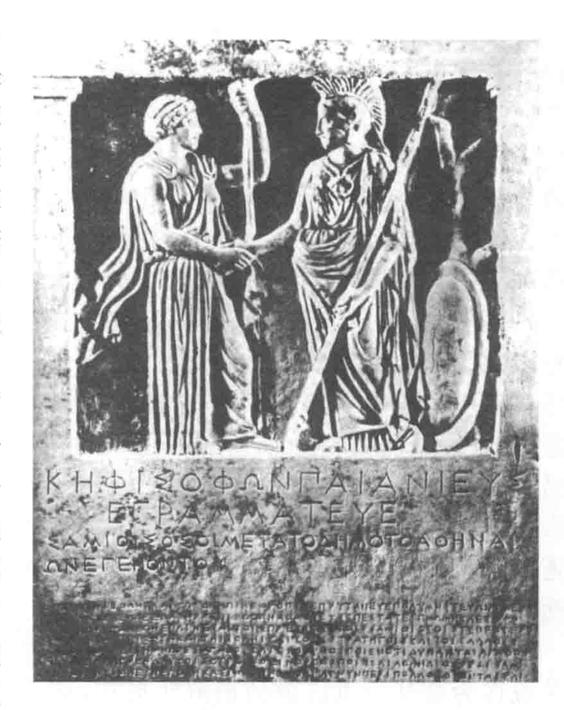
术等，但是表现方式多种多样。希腊化时期在这个意义上的断代界限与在社会意义和民族意义上的断代界限有所不同。一方面，早在征服亚洲以前即整个公元前四世纪期间，风格主义元素便逐渐积淀在古典文体的深处。另一方面，希腊化时代风格主义的独霸地位没有延续到古希腊罗马时期的末尾，而是约在公元前一世纪到公元一世纪期间就让位于卷土重来的古典文风（文学中称为“阿提喀风格”）；在这个意义上可以认为公元前一世纪为过渡时期。所以，在文化和历史层面上，“希腊化时代”与“罗马统治时代”的对立是完全有理由的。这里的联系不仅是外在的，而且是内部的：正是公元前一世纪建立的罗马统治使得希腊化社会竭力要以文化复兴来补偿政治上的失败；而文化复兴首先表现在企图恢复希腊的独立城邦的古典风格。

正是这个方面对文学史最为重要。所以我们在这里仅把公元前三世纪至公元前一世纪文化称为希腊化，并将其看作是公元前四世纪城邦制危机时期出现在希腊文学中的那些趋势的终结。以下我们将看到，希腊化时期文化的所有特征都早就包含在公元前四世纪的文化中；公元前三世纪上半叶，这些萌芽在被征服的东方处女地上迅速成长繁荣，当时希腊城邦文化传统还能感觉到，而东方文化的影响则很弱；后来这种繁荣又快速中断并开始衰落，从公元前三世纪下半叶起衰退逐渐加剧，到公元前一世纪几乎完全销声匿迹。我们将仔细研究这些阶段希腊化文化发展的动态过程。

399・ 这个时代的历史背景和精神生活的总体特点如下所述。公元前338年马其顿王腓力二世在喀罗尼亚击溃了忒拜和雅典联军，这是自由的希腊城邦制的末日。公元前334年至前324年，腓力之子亚历山大历经十年征战，征服了波斯王国直至印度河，并以波斯国王的继承人身份统治巴比伦。公元前323年亚历山大死后，继承其权力的将领们开始互相争斗。保持帝国统一的努力以失败告终（伊普索斯战役，公元前301年）。帝国分裂成三个较大的君主制国家：占据埃及的托勒密王国，首都亚历山大；占据叙利亚、巴比伦和伊朗的塞琉古王朝，首都在叙利亚的安蒂奥克；占据马其顿的安提柯王朝。还有一些较小的国家，其中最知名的是小亚细亚的帕加马王国。希腊像先前一样，分裂成各个小城邦和城邦联盟，处于这个世界的边缘，不再起积极的政治作用。公元前三世纪的前三十几年时间里，希腊化时代各国间还保持了相对的政治平衡，但是从公元前266年（希腊的克里莫尼迪兹战争、争夺巴勒斯坦的第一次叙利亚战争）起，开始了一个连绵的战争时期，这些战争削弱了所有参与者的力量并一直持续到公元前二世纪初，此时罗马首次参战。

马其顿人占领东方后，希腊移民立即跟进。希腊社会最积极的成员纷纷涌向展现在他们面前的新世界。最先进入的是雇佣军人，接着是商人、

工匠，然后是学者、艺术家。他们在当地成为特权阶层，是马其顿统治者管理东方的依靠。埃及的希腊移民聚集在亚历山大城及其周边地区；在塞琉古王国，希腊人散居于按照希腊模式新建的各个城市，它们遍布于整个小亚细亚、叙利亚以及巴比伦的一部分。这些希腊文明的“小岛”在东方文明的“海洋”中将来自希腊世界各个角落的人们联合在一起；他们与从前祖国的联系已经消失，与新国家的联系还不牢固，与他们休戚相关的不是公社的利益，而是个人或团体的利益。希腊各部落之间语言上的差别在新土壤上很快消失，希腊共通语代替了




题词石碑　赐予萨摩斯岛居民雅典公民身份之法令
公元前 403 年至前 402 年　雅典　卫城博物馆

原先的四种方言，共通语是从阿提喀方言（马其顿的正式公文语言）发展而来，并受到伊奥尼亚方言的微弱影响。在新土壤上很快消失的还有希腊各部落之间的文化差别，所有希腊居民点建立了统一的两级教育体系：教授阅读、书写和算术的初级教育，以及之后进一步由中学（体育教学）和“语法学者”（阅读和解释古典作家）传授的中等教育。这样的教育可以促使一个人进入享有特权的“希腊”社会：正是经过如此途径，东方当地居民实现了希腊化。受过上述教育的人如有意愿也有财力，可以在演说、哲学、医学等专门学校继续深造；根据伊索克拉底或柏拉图小组样式建立的这类学校逐渐发展到整个希腊化世界。 · 400

希腊化时代让希腊人掌握了波斯帝王千百年积累的财富，完善了农耕和建筑技术，无限扩大了贸易联系，物质生活水平飞速提高。和以前简陋的古典城邦相比，希腊人在新国家中生活得更舒适更方便。但是为这种物质满足付出的代价却是城邦居民以前没有经历过的心灵上的惊恐。在一个封闭的小城亦即小国里，所有居民可以说都互相认识并自行解决大家共同的问题，每个人对公共和私人生活中发生事情的所有社会关系、所有的原因和结果都一清二楚。而在新的大国中，每个人不再是公民而是臣民，对

他的政治生活起决定作用的不是个人意志，而是他不熟悉的君主及其顾问们的意图，他经济的富足取决于世界经济的不可捉摸的波动。人不再感到自己是命运的主宰。人的活动方式越来越复杂，导致了社会的专门化和分化：城里人逐渐失去了与农业和大自然的联系，脑力劳动则逐渐失去了与体力劳动和实际生活的联系。结果是，人不再感觉自己是所在环境的主人。他在无止境扩展的世界中感到孤单、不知所措，因为可以比较个体生命和宇宙生命的尺度——对上一个时代的人而言这个尺度就是城邦公社——消失了，剩下的只有无法比较的极端性。这种极端性可以在希腊化意识的各个领域感受到。一方面，对效果、华丽、恢弘感兴趣，另一方面，对热衷于详尽表现外部世界的日常生活细节及人的内部世界的心理细节感兴趣；一方面是精密科学前所未有的发展表现出来的理性把握世界的热情，另一方面是向迷信（忒奥克里托斯的《女巫师》）、占星术和神秘主义的东方宗教求教；一方面是享乐主义式地享用现代财富，另一方面是感伤地怀念逝去的时光，虽然以前的日子较为贫穷和单调，但是比较明白、感觉得到，而且似乎更道德。

新时代的思潮最直观地体现在当时的哲学里。柏拉图和亚里士多德的学说作为城邦处世之道的最鲜明形式，现在不受欢迎了。逍遥派哲学家不接受普遍哲学理论而求助于精密科学：亚里士多德的继承者泰奥弗拉斯托斯（公元前 372—前 287 年）已经主要关注于使导师的形而上学范畴向更易于具体研究的传统概念靠拢。学院派不再接受后期柏拉图的毕达哥拉斯教义，而回到早期柏拉图的苏格拉底辩证法，其起始论题是“我知道我一无所知”，即回到怀疑论（其实怀疑论作为一个体系公元前四世纪便在希腊哲学中出现，但是真正得到承认要到公元前三世纪中叶学院派首领阿尔凯西劳斯及其弟子加盟以后）。不过，公元前四世纪有两个伦理观极为个人主义的苏格拉底小学派获得蓬勃发展，一个是亚里斯提卜创立的昔勒尼学派，认为个人享受是最高幸福，另一个是安提西尼、第欧根尼的犬儒学派，认为个体独立、智者“自满自足”是最高幸福。这些理论成为引领公元前三世纪希腊化世界思想领域的两个哲学体系——伊壁鸠鲁派和斯多葛派——的基础。

上述第一个学派的奠基人是生于萨摩斯岛的伊壁鸠鲁（公元前 342—前 271 年），公元前 306 年起在雅典属于他自己的花园（“伊壁鸠鲁花园”）里开展教学活动。第二个学派的奠基人是来自塞浦路斯的腓尼基人芝诺（公元前 336—前 264 年），约公元前 300 年起在雅典教学，地点是称作彩绘柱廊（希腊语“柱廊”发音作“斯多亚”，由此该学派称作斯多葛学派）；将其学说发扬光大并系统化的是来自索利的克里西波斯（约公元前 280—前

207年),著名的逻辑学家,著述有七百多种。伊壁鸠鲁派和斯多葛派的共同之处有:认知论中的感觉论,物理学中的唯物论,伦理学中的个体精神独立崇拜;还有一个共同之处是和柏拉图—亚里士多德的传统决裂,转向伊奥尼亚物理学(伊壁鸠鲁转向德谟克利特,斯多葛派转向赫拉克利特)和苏格拉底的非政治伦理学(伊壁鸠鲁转向亚里斯提卜,斯多葛派转向第欧根尼)。但是,斯多葛派和伊壁鸠鲁派在这些基础论点之上的发展及结论却是直接对立的。 ·401

伊壁鸠鲁派最鲜明地体现了希腊化文化中个性化的倾向。伊壁鸠鲁认为,世界由运动的物质原子构成,它们互不联系,既不结合也不分离。和世界由原子构成一样,社会由个体组成,没有什么能使个体结合到一起,因为每个人仅关心自己的幸福。很可惜,没有国家不行,但是和国家打交道越少越好:"平平常常地活着!"——这便是伊壁鸠鲁主义的纲领。真正的智者能够摆脱所有外部世界的不安,到达"阿塔拉克西"("无动于衷")的境地,即心灵不受任何干扰的完全静谧和平衡。感觉此类安静是一种享受;最高幸福即如此。

相反,斯多葛派最鲜明地体现了希腊化文化中的世界主义和普适主义倾向。按照斯多葛派的学说,世界类似于人类城邦或生命体,各个部分互不可分,过统一的生活,有同样的法则,而这些法则就是大小各异的各种东西都要服从的命运。在这个世界机体中有世界灵魂,或称世界理智,是一种极其精细而炽烈的物质"普纽玛"("元气"、"精神"),它没有例外地贯穿所有无生命的和有生命的物体,但在人身上最为集中。真正的智者能够摆脱自己精神世界中的所有诱惑性的激情("阿帕提亚"——"冷漠"),并使自身的"普纽玛"和世界的"普纽玛"达到完全融合。感觉此种融合便是美德意识,最高幸福就在于此。只有这样的智者才将是世界城邦的真正公民,像众神一样独立和强大;智者只服从于这个世界城邦的自然法则,如果这些法则与地上国家的实际法则冲突,那么智者就应无所畏惧地反对后者。就像伊壁鸠鲁学说是缺席主义哲学一样,公元前三世纪的斯多葛学说是反对派哲学,只是到下一世纪它才从反官方哲学变为官方哲学。

蔑视文学和艺术是伊壁鸠鲁派和斯多葛派的共同特点。伊壁鸠鲁派认为,诗歌可能带来听觉快感,就像美食带来味觉快感一样;斯多葛派承认,作为哲学概念中普遍使用的寓喻(比如,《伊利亚特》的众神和英雄不是别的,而正是自然力量或精神力量的化身),诗歌可能是有益的,但在大多数情况下,艺术只会破坏精神平衡和激发欲望,所以极其有害。哲学和艺术之间的这种决裂源于柏拉图后期,这正是将精神世界复杂化并对人类活动进行分析的希腊化文化的特征。

个体经验的狭窄世界和展现在希腊化时期的人们面前的周围世界的广袤现实之间的断裂急需填补。克服这个断裂的工具便是书面文化。在希腊化时代以前,希腊人还没有感到对书籍有如此需要,因为他是城邦的一员,所有生活必需知识和技能都通过集体间口头交流习得。甚至哲学在很大程度上也是口头的:苏格拉底没有写过一本书。而如今,人类必需知识的数量扩大了,其周围的固有集体却解体了;关于世界的知识、古时候的传说、行为技能等必须从书本中学得。

这首先体现在书籍产品的数量和性质上。人们开始大量写作和出版书籍;从托勒密王朝的埃及广泛引进纸莎草使得书写材料空前丰沛。作家们似乎在抓住一切机会奋笔疾书:如上所述,克里西波斯写了七百本书,二百年后亚历山大城的狄迪莫斯一个人就写了三千五百多卷书,而他本人没法全部记住,以至于有些书写了两遍。对书籍的要求也变了:以前书籍的数量不多,存放在神庙、国家档案馆或者哲学学校里,现在书开始成倍增多,在公众中普遍流传。这些书籍的性质也变了:此前写的是最重要的东西,而且写得非常仔细,以便成为"传世作品"(修昔底德对自己所著《历史》的说法);现在则什么内容都写,而且要多随意有多随意——有权生存下来的除了个别"创作品"之外,还有无数"笔记"(hypomnemata),后者不追求任何形式上的完美,不过是实际知识或者论理的汇编。学术著作、辩论性文章、教材、参考书、文选、编著等淹没了文学:此前书籍中文学类毫无疑问多于非文学类,此后——而且一直如此——学术著述和教材类书籍将文学书籍挤到了次要位置。

402 ·

图书馆现在成为最重要的文化活动中心。无论作家还是学者,没有书都无法工作。最大的图书馆位于"纸莎草之都"亚历山大城;位居其后的是帕加马图书馆、安蒂奥克图书馆等。托勒密王朝曾想收集存世的全部希腊语著述:至公元前三世纪中叶其数量已达五十万种。图书馆里有演讲厅、观象台、实验室、书库;所有这些学术机构综合成统一的缪斯神庙(不要和现代"博物馆"的概念混淆)。在亚历山大缪斯神庙工作的学者来自希腊化世界各地,他们在这里领受皇帝的薪俸;怀疑学派诗人提蒙嘲讽该地为"缪斯鸡笼"。倡议建立这个现代科学院雏形的是逍遥派的德米特里(法莱雷奥斯的,约公元前345—前283年)。他是泰奥弗拉斯托斯的弟子、雅典政治活动家和天才演说家,移民到亚历山大后在那里度过一生。他使用托勒密王朝的财富来实现学术团体的理想,这个团体产生于上一代的亚里士多德圈子里,并以统一的立场全面研究自然和社会。

学术活动的新组织、著名地区的急剧扩张、对古老东方科学的成就特别是巴比伦的天文学的了解,所有这一切大大促进了希腊科学的发展,而柏

拉图学派在数学领域的研究和逍遥派在描述性学科领域做的研究，已经为这种发展做好了准备。在数学领域，公元前三世纪欧几里得总结了几何的成果，佩尔吉[①]的阿波罗尼奥斯研究了圆锥曲线论，阿基米德奠定了无穷大和无穷小的演算基础。天文学方面，萨摩斯的阿利斯塔克提出日心宇宙体系的假说，和十八个世纪后哥白尼确立的理论很接近。在地理学方面，逍遥派的狄凯阿奥斯对北海到印度的整个已知地区首次作出了综合性描述，而埃拉托斯特尼则继续前行，把地理学从一门描述性学科变成数学性学科。动物学起源于亚里士多德的著述，植物学则源于泰奥弗拉斯托斯。医学更从希罗菲尔学派和埃拉西斯特拉塔学派的相互竞争发展到建立起科学解剖学和生理学的基础。技术特别是建筑术和军事技术得到了高度发展，以至于尽管传统上鄙视实用知识，却产生了关于阿基米德机器的传说。这是古希腊科学的顶点，往后，从公元前三世纪末起，科学发现逐渐被人遗忘，并开始越发给人以衰退的感觉。

众多学科里除了数学和自然学科，人文学科也有了显著的发展。这是希腊化时期希腊人对自己城邦化的历史感到遥远和陌生的结果。社会和文化生活的事实和规章此前被看作是不言而喻和永恒的，现在则被看作是历史上暂时的，因而是需要收集、系统化和加以思考的。出现了一个历史学领域，即关于"古物"、"古迹"的学科，它涉及的不是事件，而是文献、制度、习俗、远古传说；尤其许多此类著述，当然都是专门关于雅典和阿提喀的（所谓"阿提喀史"），但是总的来说，希腊人的世界里的所有角落、所有人类文化领域都无一例外地被写到了。还有很多处于历史学、地理学和民族学交叉点的有关非希腊人世界的不同国家和不同民族的著述，其中最早的是巴比伦人别洛斯的《历史》和埃及人曼内托的《埃及史》，均于公元前三世纪初用希腊语写成，在让希腊化时期希腊人了解东方文化方面起了重要作用。在引起时代关注的"古物"、"古迹"中，古代历史和文化方面的人物当然占了重要地位；正是在此期间出现了在很大程度上依靠奇闻轶事的传记体裁。在用于重建古代历史的文献资料中，最重要的当然还是文学著作；正是在此期间建立了语文学科，编撰了古典文学目录和简介，制订了"文本批评"（即"手稿勘误"）和鉴定伪作的原则，编写出包含语言内容和实际内容的注释。从事这些工作的中心地点是亚历山大图书馆；按照传统，缪斯神庙的领导一职均由哲学家担任——先是泽诺多托斯、罗得岛的阿波罗尼奥斯、埃拉托斯特尼等，及至公元前二世纪，是拜占庭的阿里斯托芬、阿波



① 或译别加。——译注

罗尼奥斯·埃多格拉夫以及著名的萨莫色雷斯的阿利斯塔克。

当然,大量书面作品中流传至今的只有微不足道的一小部分,不过也只有以其为依据才能对希腊化时期的文学作品有一个正确概念。

希腊化时期文学的第一个普遍特点是世界主义思想。古典时期的文学关心故乡城邦的利益;在雅典舞台上演出的宏大悲剧和喜剧很少引起雅典之外人们的兴趣。希腊化时期的文学则关心世界各地所有希腊阅读人群的利益;其作用范围扩大了,但对每个读者心灵的作用力却减少了。雅典人在聆听埃斯库罗斯的悲剧时,会沉思其宗教、伦理和政治问题;而在阅读忒奥克里托斯的田园诗时,亚历山大城的居民首先欣赏的是其艺术上的优点。文学脱离了其他形式的社会生活。

希腊化时期文学的第二个普遍特点是精选原则。这是前一个特点带来的结果。城邦文学涉及的问题是从上到下城邦各阶层居民或多或少都触及的,所以城邦文学让大家感兴趣并人人可读。希腊化时期文学仅仅触及将该城市同其他希腊人世界联系起来的问题;而底层居民只能勉强糊口,除了自己周边一点事之外什么都看不到,这类文学题材令他们感到陌生。文学仅仅是受过高等或中等教育的公众的财富;受教育程度低的公众精神上的需求通过其他艺术形式满足,在最好的情况下是通过模拟笑剧或舞台歌曲。

希腊化时期文学的第三个普遍特点是与传统断裂。古典时代作家感到传统文学形式是一代一代缓慢而渐进改变的,对他们而言是有机和唯一可行的形式;作品假如采用其他形式表达的话公众可能看不懂。希腊化时代作家则不受各种各样公众习惯的束缚;他们觉得文学传统不是自己日常公民生活经验的一部分,而是某种外在的、从书本里学会的东西。因此对他们而言,全部文学传统——阿提喀的和伊奥尼亚的、叙事的和抒情的、当代的和古代的——同样亲近和同样遥远。作家在自己的创作中随意地从一种传统转向另一种传统,或将其结合,或摆脱它们,不断试验,努力创新。该时期对文学创新的这种崇尚在希腊文学史中堪称前无古人后无来者。

上述希腊化时期文学的三个普遍特点构成了诠释文学内容的代表性风格发展的基础,我们暂且把这种风格称作风格主义:对极端性的崇尚替代了和谐,对个体试验的崇尚替代了普遍规范。

在形象和主题领域,这意味着此前作用不大的那些主题开始进入文学。一方面这是对古典时代而言过于抽象的博学多才,另一方面这是对古典时代而言过于具体的心理和日常生活细节。博学成为大多数醒世长诗的内容,左右着对最不为人知的神话情节进行诗歌加工的取舍,还对联想这种

技巧产生影响，而联想能力想必能向有教养的读者显露作者的博学。心理和日常生活细节使得传统主题走近希腊化时期的读者，读者的直接经验范围越来越受制于爱情和日常生活圈子。在阿波罗尼奥斯的《阿耳戈船英雄记》里爱情主题替代了英雄主题，而在卡利马科斯的《赫卡勒》里日常情境挤走了神话人物。

在体裁领域，这意味着完全调整老体裁并推出新体裁。首先，在文学中诗歌再次当仁不让地战胜散文（这是文学越来越独立于其他文字形式的结果），因为在君主制条件下，雄辩逐渐丧失了滋养自己的土壤，并退化成华而不实的空话，哲学脱离艺术形式，成为干巴巴的学术说教，只有史学研究还部分保留着艺术传统。其次，诗歌中的舞台体裁毫不犹豫地让位给了书面体裁（这是原来单一的城邦观众根据其教育程度和品位分化为不同读者群的后果）：从公元前三世纪起，悲剧和喜剧领域再也没有出现过一个有分量的代表人物，而推到第一线的是那些在古典时期曾经是或者边缘体裁（哀诗、箴言诗），或者几乎被遗忘的体裁（醒世史诗和历史歌谣）。再次，大体裁让位于小体裁（这是脱离传统及渴望试验的结果，因为小形式更适合实验室式的试验）：两种诗歌体裁首次开始运用，而且都是小体裁，一种是“小史诗”，即从神话里取一段情节，并对其作诗歌描述（“小史诗”这个词系古词，但其中的专门意义是近代学者加入的）；另一个是田园诗，即“小幅图画”，通常是乡村生活题材的叙事或戏剧诗。

·404

在语体领域，最重要的现象是诗体语言和口头语言彻底分离。如前所述，当时口语已经使用“共同语”，即希腊共通语，撰写学术文献也如此，但是诗歌则从不使用该语言，史诗、哀诗、箴言诗继续使用荷马方言，甚至希腊化时期的新体裁田园诗也没有使用希腊共通语，而是使用一种它专用的、以多利亚方言为基础的人造方言。这种语言的人造性也导致了语体的矫揉造作：诗人们强化语言的古语色彩，突出古语与新词的冲突，使用复杂的隐喻和换喻。这种“晦涩”语体有时成为“高尚”题材的必需品（如利科夫龙的《亚历山大》），有时与“低下”题材形成显著对照并看上去更有效果（如赫罗达斯的摹拟笑剧）。

诗歌领域也受到文学体系普遍变动的影响。此前诗从未失去和音乐的联系，它是用来听的，也是为听而写的；现在到了书籍时代，诗独立于音乐了，诗人和学者第一次考虑格律问题，第一次制订诗歌结构的基本规则。希腊化时代诗人的作品比古典时代更为严格、更受束缚。必须实际遵守这些规则成了横在“学术诗”和社会之间的又一道障碍。

以上便是希腊化时期文学的一般特点。它们最终形成于公元前三世纪，但是早在公元前四世纪的希腊文学中就已经出现了。

### 2. 公元前四世纪希腊文学的希腊化准备

由于各个时代各种体裁的文献保存完好程度不一，通常给人的印象是，希腊人于公元前六世纪一下子不写史诗而写抒情诗，到了公元前五世纪不写抒情诗而写戏剧，公元前四世纪又不写戏剧而写散文。情况当然不是这样。毫无疑问，上述体裁都是当时主要的和起决定作用的，但是同时共存的也有一些在过去已经得到繁荣的体裁。这些体裁不在城邦艺术兴趣的中心，它们是一些行家里手的财富，因此正是在这些体裁中最早显现出希腊化时代风格主义的特点。对于它们的了解我们仅限于一些片断和当时及后代作家的提及。

公元前四世纪初，史诗改革的代表人物是科洛丰的诗人安提马科斯。在他以前，史诗——无论是英雄史诗、谱系史诗还是醒世史诗——都自发地模仿荷马、赫西俄德的追随者的风格，艺术手段一代比一代贫乏和刻板。安提马科斯与这种风格决裂，回归到源头荷马那里。他以哲学家的身份研究荷马，文章里通篇充斥罕有的荷马用语，其“尖锐”的、不寻常的语言让当代人惊讶。他的名为《忒拜纪》的长诗引起激烈争论，并显然导致了仿效；当代人谴责它，柏拉图却称赞它，希腊化时期的诗人阅读它，卡利马科斯则斥骂它。

如同《忒拜纪》改革英雄史诗一样，安提马科斯的另一部长诗《丽达》是对赫西俄德《列女传》一类谱系史诗的改革。《丽达》中罗列了各种忧伤结局的神话爱情故事，安提马科斯的新意在于他给这种罗列穿上了哀诗的外套，为诗人心爱的丽达之死而哭泣。安提马科斯的作品对希腊化时代乃至后来罗马时代爱情哀诗这样的体裁的形成具有重要意义。

当时，在史诗和哀诗的交界处还出现了一篇有新意的作品，那是篇幅不大的长诗《纺锤》，系公元前四世纪中叶特洛斯岛（近罗得岛）的年轻女诗人埃琳娜为童年女友之死而写。从形象和主题来看这是一首哀诗，包含大量日常生活细节（童年女友间的游戏、兴趣、家务等），从篇幅和诗本身（六音步长短短格，而不是哀诗惯用的二行体）而言，这是一首史诗，而从语言看，它完全是特例，因为使用的是当地多利亚方言，同时带有伊奥尼亚方言的元素。在希腊化时代这篇长诗享有盛誉，并显然对小史诗体裁的形成产生了作用。

公元前五世纪至前四世纪，抒情诗领域里的两大体裁是酒神颂歌和诺莫斯曲。古典时代的雅典同时举行酒神颂歌比赛和悲剧比赛。酒神颂歌源

405 ·
自狄俄尼索斯崇拜，最初是笛子伴奏下的合唱；诺莫斯曲源自阿波罗崇拜，

是基萨拉琴伴奏下的独唱。但是在公元前四世纪，这两种体裁间的区别几近消失，两者都将独唱和合唱结合，音乐伴奏大大增强。公元前五世纪末音乐极大丰富和完善，酒神颂歌和诺莫斯曲中的音乐效果成为主导，而文学因素则退居其次。而这也促使抒情诗人争相追求极端和效果。

这些倾向的两位突出代表人物是公元前四世纪初的基西拉的菲洛克塞努斯和米利都的提谟修斯。提谟修斯以创新乐人著称，其描写萨拉米斯海战的诺莫斯曲《波斯人》有一个篇幅不小的残段为我们所知。该片断的语体引人注目之处在于，隐喻形象极其夸张、华丽（比如，群山环绕的海湾被称为海中女神安菲特里忒的带有大理石翅膀和鱼冠的怀抱），有着自然主义的率直和尖锐（比如，描写波斯人沉没时的喊叫）；据认为更自然主义的是没有流传至今的对塞墨勒生育狄俄尼索斯之际的痛苦的描写。这种鲜明的对照也出现在菲洛克塞努斯创作的情节方面，比如在《波吕斐摩斯颂》中，他加入了粗鲁的巨人库克罗普斯对温柔的海中女神伽拉忒亚的无望眷恋的主题（希腊化时代这个主题被忒奥克里托斯所延用）。如此，形成了后来在希腊化时代很有代表性的对照美。

此类侧重外在华丽和效应的倾向在公元前四世纪的悲剧中也有体现。越来越重视演出的豪华、演员的技艺；亚里士多德在《修辞学》里证明，在他的时代，戏剧演员比诗人更重要。一种极端导致走向另一面：公元前四世纪悲剧作家赫勒蒙创作了首批不是为舞台演出而是为朗读而写的剧本（也许，他从伊索克拉底的“朗读辞”获得启发）。悲剧不再是普通公民生活的一部分，它成为抽象的美学欣赏的对象：公元前五世纪，同一部悲剧几乎没有重复演出过，到公元前四世纪，重新演出埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯的悲剧才成为习俗，并传向雅典以外的其他希腊城市。

公元前四世纪悲剧发展过程中的各种倾向都源自欧里庇得斯的创作，正因为如此亚里士多德不无理由地认为他是“最能产生悲剧的效果”的诗人。公元前四世纪的悲剧作家仿效欧里庇得斯，把合唱越来越放到次要位置，把越来越多的演讲和哲学强辩因素引入对话，设计出多线索的、场景过分激烈的情节。公元前四世纪唯一完整保存下来的悲剧是《瑞索斯》，题材来自《伊利亚特》，有两条故事线索，结构上有很多达到高潮的情节，所有主人公包括赫克托耳的形象明显没有拔高。这部悲剧是在欧里庇得斯著作集里流传至今的，不久前才把它与欧里庇得斯的作品区分开来。

戏剧领域的一大创新者是年龄比欧里庇得斯小的同时代人阿迦同，他是诡辩派的弟子（柏拉图的《会饮篇》讲的正是阿迦同在公元前416年的戏剧比赛中赢得首场胜利的事）；遗憾的是，我们对他的了解很少。他所做的首先是使合唱曲完全与情节分离，将其变为音乐插曲；其次，广泛使用演讲

手段，特别是新发现的“高尔吉亚手法”，如对偶和排比；再次，他写了很独特的悲剧《安菲伊》（又名《花》），据亚里士多德考证，其中的情节和人物均非来自传统，完全是虚构的。

所有这些创新（也许以稍微温和的形式出现），我们还能通过一些片断和间接证据在公元前四世纪的其他悲剧作家那里找到，这些人当中有赫勒蒙、泰奥得克忒斯、阿斯提达马斯等。看来将合唱剥离的做法已经很普遍了：保留下来的纸莎草文献中，悲剧两幕之间的衔接处没有合唱歌词，仅作一个说明：“合唱”。追求演讲效果也已经很普遍：亚里士多德在《诗学》中写道，古典作品里的独白像政治家的演讲，新的剧作家作品里的独白则像演说家的发言。有时候，舞台演讲中玩起了真正的法庭诉讼，使人想起后来演讲学校里的“争论”。比如，泰奥得克忒斯（伊索克拉底的学生）写的《阿尔克迈翁》里，阿尔克迈翁为父报仇杀死母亲，法庭判决其母被杀是公正的，但儿子杀她是不公正的。最后，说到非传统情节，虽然阿迦同完全虚构的悲剧没有引起效仿，因为挑选罕见而很少有人知道的神话故事用来加工的做法已经很普遍了。比如，阿斯提达马斯的《安提戈涅》里，安提戈涅没有死，而是隐藏起来，并在荒僻处养育儿子；卡尔西努斯的《美狄亚》里，美狄亚未杀孩子，只是把他们藏了起来，却被错误指控谋杀。可以推论，这种对相对完美结局的追求（也是源自欧里庇得斯和他的《阿尔克提斯》），在公元前四世纪的悲剧中也不是偶然的，因为亚里士多德在《诗学》里特别指责过。如果这是真的，那就证明，悲剧以特有的方式开始接近温情的喜剧，而后者对于公元前四世纪公众越来越浓的庸俗趣味而言吸引力大多了。



公元前四世纪的喜剧经历着当时最为明显和最有特点的进化。所有体裁中喜剧和城邦生活问题的联系最为紧密，由于城邦生活问题变化多端，喜剧的变化也最为剧烈。政治题材被日常生活题材所替代，政论鼓动被道德说教所替代，荒诞不经的情节和假面角色被公式化的性格和当代生活情境所替代，激烈的文字游戏被深思熟虑后的雅致笑话所替代。在这场进化中为首的是阿里斯托芬，殿后的是米南德。他们中间有百年平稳和渐进的过渡。希腊化时期的语文学家约定成俗地将喜剧历史分为三个阶段，即旧喜剧（公元前 400 年以前）、中喜剧（约前 400—前 320 年）和新喜剧（前 320 年以后）。安提法奈斯、阿那克桑德利德斯（首批喜剧约前 386 年）及阿列克西斯（首部喜剧，前 362 年）被认为是中喜剧大师；新喜剧大师则是菲莱蒙（前 327 年）、米南德（前 321 年）和狄菲罗斯（约前 316 年）。有趣的是，这六个诗人中四个不是雅典人，而是外来者，这在古典喜剧时代是不可思议的。保存最多文本的是米南德，其他作者的创作我们仅能通过小片断以

及普拉图斯和泰伦提乌斯用拉丁语加工过的剧本来了解。

我们已经看到，在阿里斯托芬的剧本中，对具体政治的抨击从早期到后期逐渐和缓，人物形象的日常生活色彩逐渐加强，在最后一个剧本《财神》里达到极限。这里已经没有合唱曲，它们变成了普通的音乐间奏，“帕拉巴斯”[①]消失了，古典形式的对驳也消失了，具体的政治问题被更抽象的社会问题所替代，个人攻击几乎没有了，但是情节仍然十分离奇。以后，这些趋势继续发展并加强。中喜剧有时还允许个人攻击，在剧本片断中我们可以找到对德摩斯梯尼、锡拉库萨的戴奥尼修斯、马其顿的腓力、柏拉图等人的影射。这类喜剧中还表现出对离奇情节、反常情境的喜好。对幻境的追求可以在大量神话题材的讽刺性摹拟喜剧里看到，其中始于欧里庇得斯的对众神和英雄形象的贬低到达极致。此类喜剧的样板是流传下来的普拉图斯改编的喜剧《安菲特律翁》，讲宙斯用欺骗手段抢了安菲特律翁的妻子，生下赫拉克勒斯。对离奇情境的偏好也显现在另一部流传下来的普拉图斯改编的喜剧《孪生兄弟》里，里面的主人公是两个互不认识的孪生兄弟。但是随着中喜剧过渡到新喜剧，这些特点消失殆尽，而且喜剧题材几乎全部转向日常家庭生活。

新喜剧所描写的现实是城邦社会里最不问政治的中等阶层的生活。这些家庭有可靠的富足收入、坚定的生活价值观体系以及固定的生活方式。他们对政治不感兴趣，他们与其他人的关系不取决于思想观点是否一致，而取决于精神感受是否一致。对他们来说，共同生活和谐的基础是全人类的“博爱”（philanthrōpia）。这种和谐仅仅有时被大自然或命运的游戏所破坏：大自然能赋予人不好的性格，命运则能将人置于生活的逆境，不过两者都是可以修正的。青年时期对平衡遭受破坏的这种感觉最强烈，因为此时人还没有找到自己在生活中的位置；所以喜剧的主人公自然是年轻人，他们的活动范围就是无所事事、自由自在地生活，情节开端是情爱和金钱方面的麻烦，结局则是婚姻和获得自己的社会地位。由此，首先形成了新喜剧的人物：他们是热情的小伙子和温顺的女孩，他们周围有善良的朋友、殷勤的奴隶、精明的食客（吃白食者）、诱人的妓女、饶舌的厨师等，与之相对的是夸夸其谈的对手（常常是军人）、贪婪的拉皮条男人或女人，上面还有年老的父母亲，有时唠叨，有时矜持。其次形成新喜剧错综复杂情节的主要特性：有情人克服障碍，终成眷属；发挥上天赋予自己的本性，设法从父母处弄到金钱，于是物质障碍被克服；因为弄清楚女主人公不是奴隶而是

① 合唱队直接向观众歌唱，内容与剧情无关。——译注

身份自由的女孩,曾被抛弃,现在终于相认(多亏命运播弄),于是道德障碍也在消失。最后,由此而形成新喜剧的思想论题,即大量格言警句,谈及人的本质、机遇的无所不能、和谐和限度、各种生活情境中的举止等。以后的道德作品从中大量汲取生活哲学的财富,比如,从菲莱蒙和米南德喜剧中选摘的"箴言"被编成了专门的集子。

407·

在这个新类型喜剧的形成过程中有两方面的影响非常重要。在对性格的诠释方面,新类型喜剧受到亚里士多德和逍遥派哲学中形成的描述性伦理学经验的影响。泰奥弗拉斯托斯是亚里士多德的继承者和米南德的老师,他留下了著作《品格论》[①],在三十篇短小生动的文章中列举了各种行为人的举止特点,有谄媚小人、无耻之徒、夸夸其谈者、挑拨离间者、吹牛大王、发牢骚者、守财奴、胆小鬼等等。它成为以拉布吕耶尔为首的现代风俗和伦理作家的著名范本。在对阴谋纠葛的加工方面,新类型喜剧受到欧里庇得斯的情节复杂的后期作品(《伊翁》、《海伦》等)经验的影响。正如希腊化时期的欧里庇得斯传记的作者萨提洛斯所说:"夫妻、父子、主奴之间的不睦,少女失贞,弃婴,根据戒指或项链相认的波折——欧里庇得斯将这一切做到了完美,而喜剧家们从他这里学到了这一切。"

雅典人米南德(前342—前292年)被认为是新喜剧最杰出的大师。很长时间里他的著作仅有个别片断引文为人所知。二十世纪初,在发掘的纸莎草文物中找到了《公断》、《割发》、《萨摩斯女子》的大段情节,1950年代末,又增添了新发现。现在,米南德的早期喜剧《恨世者》全部为人所知,《萨摩斯女子》几乎全部为人所知。《盾牌》的前半部分已经找到,《希库奥尼奥斯人》、《憎恶者》的一些重要片断被发现。这些新的发现令我们了解到,米南德创作的最大长处是他对性格的描写。比如,喜剧《恨世者》的框架建立在对厌世者克涅蒙的性格描写上。克涅蒙实际上是个正派、勤劳的人,但搞不好人际关系。他由于执意要找回掉落的水桶而跌下水井,幸亏前妻儿子和未来女婿的帮助而得救,由此后悔自己从前对别人的态度。在这个喜剧中,米南德没有使用新喜剧常用的情节样式;有狡猾的奴隶,但没有任何复杂纠葛,没有被诱惑的女孩,没有"相认"场景,全部注意力集中在老克涅蒙性格的转变上。

除了这部独特的喜剧,米南德流传下来的其他不完整作品都以各种不同方式使用了几乎同样的情节样式:身份自由的女孩遭受强暴(不是自愿发生的婚前性关系),隐瞒强暴所产生的后果(把孩子甚至双胞胎丢弃或者

---

① 或译《性格种种》。——译注

送人抚养），然后嫁人，多数是嫁给制造其痛苦的肇事人，后来幸亏“相认”——不是根据长相而是根据物件，或是放在弃婴身上的，或是喜剧参与者之一丢失的——一切以皆大欢喜告终。但是，即使情节本身发展过程变化不大，即使吝啬或暴躁的老头、轻率的小伙子、善良的主妇和精明的奴隶等一类人重复出现，米南德还是善于塑造带有各自独特色彩的各种不同性格。高谈阔论的奴隶俄涅西摩斯不像吝啬、愚笨的达俄斯，也不像诚实的卖炭人（三人均为《公断》中的人物）。《农夫》和《赫罗斯》中的两个米利娜同名，性格却不同：一个诚实劳动，抚育自己的非婚生双胞胎；另一个则圆滑精明地嫁人，心安理得地看着女儿在自己家里做女佣、儿子放牧；只是到了女儿被年轻奴隶爱上、有可能成为女奴时，她才决定说出真相。

米南德常常从根本上重新思考传统角色。比如，《憎恶者》中雇佣兵的指挥弗拉索尼德一点也不像好吹牛的军人，而这类形象在新阿提喀喜剧的罗马改编本中为人熟知。相反，弗拉索尼德爱上自己的女奴后，没有试图使用主人的权力，而是竭力以自己的高尚行为唤起女孩的回应。对雅典喜剧乃至雅典整个日常生活而言很不寻常的是，米南德关注女孩或青年女性的内心世界，赋予其自己决定自己命运的权利。

米南德发展了中期喜剧中刚刚初步显现的趋势，同时塑造了既有美德也善待他人的妓女形象。他善于表现出，真正的善良和乐于帮助受屈辱者和弱者的心态，是如何在这些女性身上与头脑精明、善于维护自己利益的性格特点和平共处的。在《公断》里最鲜明的人物几乎就是妓女哈布洛托农，她和奴隶俄涅西摩斯商量好，手握所有情节线索并把紊乱的冲突（丈夫、妻子和岳父之间）引向幸福的结局。

米南德还有一个特点是他对被抛弃的非婚生子女的态度——他坚决维护他们的权利。在一个财富甚至比“好”出身更受看重的社会里，非婚生子女地位却不见得有利。米南德没有特别严厉谴责遭受暴力并遗弃子女的青年女子，他谴责的是失去妻子和破产后弃婴的商人帕泰科斯（见《割发》）。重新发财后，帕泰科斯已经找不到子女，到见面时他们都长大了：儿子无所事事，女儿做了一个脾气暴躁但很宠爱她的军人的情人，后来军人娶了她。 • 408

正是这种对所有犯错误的人（比如年老的克涅蒙）、对所有受到命运不公正对待的人、对所有弱者明显表示出的同情，让所有人特别是现代读者看到米南德怀有的真正人文主义思想。

历史学领域的希腊化准备过程在某种程度上始于色诺芬：其前辈修昔底德的政治方法被他换成抽象的伦理方法，这对于开始走向危机的城邦制度很有代表性。色诺芬的同时代人及后来者表现出此后在希腊化时期历史

学领域具有代表性的鲜明的特色，即娱乐性和华丽性。

娱乐性倾向出现在老一辈作家赫兰尼库斯（米蒂利尼的，前五世纪最后二十五年）和克特西亚斯（尼多斯的，前四世纪最初二十五年）身上。他们属于伊奥尼亚散文传统范畴（虽然克特西亚斯已经用阿提喀方言写作）。希罗多德是他们天然的榜样，但是希罗多德吸引他们的不是开阔的历史观念，而是大量趣味横生的地方"古物"、"古迹"，或者奇异的遥远国度的资料。赫兰尼库斯著述很多，收集和转述古代神话、地方历史传说、远方各民族的资料。他不是旅行家，他的全部著述编撰内容都源自书籍（就像后来大多数希腊化时期作家一样）。克特西亚斯是波斯皇帝的宫廷医生，著有长篇《波斯史》、《印度史》和《大地描述》，在加工最具希罗多德特点的材料方面和希罗多德较劲。但是他努力讲述的东西与其说是知识性的，不如说是趣味性的，所以其作品早在古代就以空洞的娱乐性虚构而著称。尽管如此，希腊化时代的历史学家（比如狄奥多罗斯等），都乐于使用他的材料。

华丽性倾向出现在西梅的埃福罗斯和希俄斯的泰奥彭波斯（均约前380—前330或320年）等后辈作家的作品中。两人都是伊索克拉底的学生。泰奥彭波斯不仅以历史学家著称，他的政治题材演讲和书信同样有名。他们两人的政治观点不同。埃福罗斯同情雅典和忒拜的民主制，泰奥彭波斯则同情斯巴达寡头制和马其顿君主制。他们俩的文学风格也不同：埃福罗斯写得庄严平和，泰奥彭波斯写得生动热烈（据称伊索克拉底曾说过，前者需要马刺，后者需要笼头）。但他们两个都是希腊化史学的先驱，不仅在自己作品的华丽装饰方面，而且在作品的思想基础方面都是如此。埃福罗斯的历史著作预告了希腊化意识形态中的普遍主义和世界主义：这是撰写希腊和其他国家从远古至作者所处时代通史的首次尝试；自然，它主要是一些文字漂亮、富有纯理性和道德劝谕特色的编著。泰奥彭波斯的历史著作预告了希腊化意识形态中的个人主义：这是撰写当代史的首次尝试，其中关注的不是事件，而是个人——被泰奥彭波斯看作希腊救星的马其顿王腓力；自然，它主要是激情洋溢色彩鲜明的长篇政治题材抨击作品。埃福罗斯和泰奥彭波斯首先开始把自己的作品划分为"卷"，并将其用作结构单位（希罗多德和修昔底德的著述后来才被划分为卷）；他们首先开始使作品横生趣味，方法是插入一些修饰性的固有片段，比如战役描写（埃福罗斯所采用）和经过有意修饰的人物肖像描写（泰奥彭波斯所采用）。他们的所有这些特点都被希腊化时期历史学家传承；他们的著述被认真阅读和改写（埃福罗斯被狄奥多罗斯，泰奥彭波斯被特罗古斯·庞培），后来失传。

公元前四世纪的所有体裁就这样逐渐积累了正在到来的希腊化时代的典型特征。

### 3. 公元前三世纪上半叶的希腊化文学

如上所述，公元前三世纪上半叶为希腊化文学全盛时期，其中心在亚历山大城——新的东方大国中最希腊化的城市。这次繁荣的顶峰是在赞助文学艺术的托勒密二世（恋姐者，前 285—前 246 年）统治时期。繁荣的基础是由生于公元前四世纪末、还有机会受过传统城邦文化教育的一代作家所创造的，他们是卡利马科斯、忒奥克里托斯、利科夫龙、阿拉托斯等。

公元前四世纪和前三世纪交替期间，来自萨摩斯岛、科斯岛的箴言诗人们的活动构成了原来的希腊文学和亚历山大城的文学之间的过渡阶段。这是作为一方的希腊本土（包括西西里岛）和作为第二方的亚历山大城及作为第三方的马其顿之间的文学交叉地点。萨摩斯岛文学小组的核心人物是箴言诗作者阿斯克列皮阿德斯，他周围有雅典人赫狄罗斯，另外显然还有后来去了亚历山大城的马其顿人波赛狄浦斯。科斯岛小组的领头人是诗人、学者菲勒塔斯，他的学生中有来自科洛丰的赫尔梅西阿纳克，还有著名的来自西西里的忒奥克里托斯（他后来也去了亚历山大）。菲勒塔斯本人在亚历山大当过几年王子的老师，该王子就是后来的托勒密二世（恋姐者）。缪斯神庙首任负责人泽诺多托斯据信也是菲勒塔斯的学生。两个小组之间有联系。我们下面会看到，忒奥克里托斯将菲勒塔斯和阿斯克列皮阿德斯相提并论并给予同样的赞赏。这里受到了与近百年前安提马科斯带给诗歌那样类似的动力，并首次形成了集诗人和语文学家于一身的类型，这种身份的人以后在亚历山大会很常见，比如，抒情诗人菲勒塔斯同时是词汇学家，叙事诗人泽诺多托斯同时是荷马作品的出版商，悲剧作家埃托利亚的亚历山大和利科夫龙又都是古典戏剧出版家，而卡利马科斯本人则是亚历山大图书馆目录编制者。

希腊化时代最早更新的体裁是“埃丕格拉玛”（箴言诗）。这通常指二至八行组成的短诗，以哀诗二行体写成；“埃丕格拉玛”一词意为“题铭”，早期（前六世纪至前五世纪）希腊题铭诗在内容上严格遵守这个词义：或者是墓碑上的碑文（墓志铭），或者是献词（格言、警句，内涵丰富形式短小，适于刻在石碑上）；相当程度上没有人称，更多表达的是普遍思想，而不是个人情感。希腊古典时期此类箴言诗体裁的最优秀大师是希俄斯岛的西摩尼德斯（为战死在塞尔莫皮莱山口的斯巴达人写过著名的墓志铭）。此类题材范围也是在公元前四世纪开始扩大的：最初一些以爱情为题材的箴言诗出自哲学家柏拉图之手。剧烈的转折发生在公元前四世纪至前三世纪之交，由于短小灵活的箴言诗，原本就不属“高尚体裁”之列，也不怎么受强大传统

的束缚，于是便成为新时代情感和趣味的第一个表达者。箴言诗开始不再赞扬公民美德，而赞扬人的家庭美德，献词开始更多描述朴素的日常事物，关于生活意义的哲理性箴言诗变成了对美酒和爱情的赞颂。

转折是由该时期两个最重要的箴言诗大师完成的。其一为萨摩斯岛的阿斯克列皮阿德斯及其小组，这里培育了以祝酒和爱情为内容的箴言诗，它们尽可能轻松和飘逸，与以前的雄伟相去甚远：

> 夏日里冰凉的饮料给干渴的人们带来甘甜，
> 　　严冬后和煦的春风使水手感到愉快；
> 然而更甜的是相爱的人们，同盖一被
> 　　在床榻上赞美爱情女神。
>
> ——《帕拉廷诗选》，Ⅴ，169

其二为莱奥尼达斯（塔莱托姆的），是一个贫穷的朝圣者。他制订了更为传统的墓志铭和献词的格式，但是填入其中的是农夫、渔夫、手工匠人、水手等“卑微”的日常生活题材，有时也用雅致雕琢的语言加以突出：

> 扔下自己的活儿，手工巧匠菲利德
> 　　把自己的工具献给帕拉斯·雅典娜：
> 平整伸直的胳膊，带弯把的锯子，
> 　　闪亮的刨刀，斧子，还有麻花钻。
>
> ——《帕拉廷诗选》，Ⅵ，204

这个时候从献词里分出了描写性箴言诗。其中保留了对事物的描写（常常是一些艺术作品），但是献词的动机没有了。波赛狄浦斯的箴言诗在当时很典型。首先，它描写著名的利西普斯[①]的雕塑；其次，用雅致的对话形式写成；第三，表现了“机会”——一个在希腊化时代世界观里起特别重要作用的概念。

> “雕塑你的大师是谁？从哪里来？”“利西普斯，希库奥尼奥斯人。”
> “你的名字叫什么？”“我叫机会，无所不能。”
> “你为什么用脚尖走路？”“我一直在跑。”

① 著名雕塑家。——译注。

"脚底为什么长翅?""为了顺风而飞。"
"你手中的刀意味着什么?""指点人们,
我对他们常常就是锐利的刀锋。"
"你前额的一绺竖发是怎么回事?""让迎面而来者
能抓住它。""后边的秃顶呢?"
"如果我用长翅的双脚从你身旁飞过,——
你无论怎么使劲,从后面抓不住我。"
"艺术家为什么雕塑你?""为了教导你们:
所以他把我放在这里门旁。"

——《帕拉廷诗选》,XVI,275

· 410

希腊化时代各种体裁中,这种小箴言诗体裁最具生命力,延续的传统一千多年里没有中断:由诗人墨勒阿革洛斯[①]在公元前80年左右主要根据希腊化时期的箴言诗编撰的诗选《花环》[②],被公元一世纪、六世纪、十世纪的诗人们不断增补再版,膨胀到汇集有四千多首箴言诗、共十六卷的书(著名的《帕拉廷诗选》)。这些箴言诗中的很多形象和题材进入了更晚时期的希腊罗马抒情诗作品,然后再进入新欧洲诗歌。

阿斯克列皮阿德斯的圈子专注于研究箴言诗,而菲勒塔斯的圈子则专注于稍大的体裁——小史诗和哀诗。遗憾的是,我们对他们活动的了解仅限于少量说明以及数量更少的片断。菲勒塔斯写有小史诗《得墨忒耳》、《赫耳墨斯》(讲述奥德修斯和埃俄罗斯的女儿波吕梅拉的爱情);另外在纸莎草文物中发现一些佚名的希腊化时期其他小史诗片断。菲勒塔斯还写有爱情题材哀诗《比季达》,以安提马科斯的《丽达》为范本;罗马时期的哀诗作者们尊他为前辈,将他和卡利马科斯相提并论。很显然,这也是对相爱的神话主人公和历史人物的"学术性"清单;起码菲勒塔斯的模仿者赫尔梅西阿纳克在哀诗《雷昂季亚》中提到了从荷马到菲勒塔斯的这些爱恋诗人,另一位哀诗作者法诺克尔斯列数了爱恋男孩的事例,还有一位埃托利亚的亚历山大,写了阿波罗神的情爱传奇。

而在科斯岛,诞生了一种与小史诗相近的体裁——田园诗,或称牧歌。其奠基人忒奥克里托斯(约前305—前240年)是锡拉库萨人,长久居住在科斯岛,后来去了亚历山大。他生前似乎仅为少数赏识者推崇,两百年以

---

① 或译墨勒阿格。——译注

② 又名《希腊诗选》。——译注

后，依靠维吉尔的一篇拉丁语效作才有了名声。忒奥克里托斯在第七首田园诗中描写了科斯岛的乡村节日及自己和另一位诗人关于诗歌的对话，诗中人物都用了假想的牧人名字，比如作者称自己为西米希德，称友人阿斯克列皮阿德斯为西克里德，等等。谈话内容在希腊化时期很典型——不赞成过分仿效荷马的华丽词章，称颂短小朴素的诗歌：

> 我为缪斯的孩子们惋惜，只追逐希俄斯的老者，
> 他们枉费心机地歌唱，结果只是一片咕咕声。
>
> ——第七首，第47—48行

忒奥克里托斯名下传下来三十篇田园诗和二十六篇箴言诗（其中一些显然系伪作）。公认属于他的作品分为几类：表现放牧人生活及其歌咏比赛的纯牧歌体诗；城市生活场景，近似摹拟笑剧，但更多抒情成分；神话题材的小史诗；一些爱情题材诗歌，以及两首"赞诗"，为托勒密二世（恋姐者）和锡拉库萨的希伦而作。

牧歌体诗中的情节发生地通常是忒奥克里托斯的故乡西西里岛，而且在描写乡村生活时毫无任何感伤的美化，诗人似乎很宽厚地欣赏着乡民们带点粗鲁的淳朴。这些田园诗以西西里希腊人的多利亚方言写成。牧人们唱的歌显然带有民歌风。基本形式是两个歌手交替演唱二行诗，即所谓的"轮唱"。在公元前三世纪的田园诗中，忒奥克里托斯将这种形式复现得最精确，其中两个牧人在比赛——年长狡猾的科马特和年轻鲁莽的拉科恩：

> 科马特：很快我要把鸽子作为礼物送给我的美人，
> 我要钻进桧树丛，那里鸽子常常巢居。
>
> 拉科恩：很快我要从这只褐色绵羊上剪下柔软的羊毛，
> 明天送给克拉提德做新披风。
>
> ……
>
> 科马特：让吉米里之水流往奶河，
> 让克拉提斯之水淌入美酒，蕉草变成果园。
>
> 拉科恩：让锡巴里斯流向蜜河，让姑娘

清晨打水时带回的是一小桶蜂蜜。

——第五首，第 96—99 行，第 124—127 行

割麦雇工米隆的歌（田园诗，第十首）也许模仿了真正的劳动歌曲：

得墨忒耳啊，你是多穗多产的谷物之母，
让收割轻松，我们的收成多多吧！
你们割麦人要把庄稼捆结实了，别让过路人说我们：
"嗨，木头疙瘩！你们配不上所给的工钱！"

——第 42—45 行

继菲洛克塞努斯之后，忒奥克里托斯两次把追求海中神女伽拉忒亚的独眼巨人波吕斐摩斯描绘成傻呵呵的牧人形象。在第六首田园诗中，互相呼应的两首歌由两名青年演唱，扮演独眼巨人角色的是第二名青年，他告诉自己的朋友，伽拉忒亚深爱着他，而他却等着她自己上门找他。在第十一首田园诗中，波吕斐摩斯在伽拉忒亚面前吹嘘自己有很多很多的牛奶和奶酪，并叫她过来：

纵使我乱蓬蓬的样子出现在你面前，
可我这里有柴禾，灰烬下还有热炭，——
你可以把我烧烤：我甚至能把心掏出来给你，
甚至包括我那世上最珍爱的独眼。

——第 51—54 行

忒奥克里托斯既善于描写喜剧性爱情，也能写悲剧性爱情。在第一首田园诗中，牧人歌唱濒死的达佛尼斯——这是民间版的希波吕托斯神话：达佛尼斯发誓不屈从于阿佛洛狄忒的权力，他爱上一个女神后，宁可为爱而死也不屈服。达佛尼斯要死了，床前聚集了林中动物，他放牧的牲畜为他哭泣，众神也来了——有赫耳墨斯、好嘲笑人的普里阿普斯、怒气冲冲的阿佛洛狄忒，但都没用；他诅咒阿佛洛狄忒并庆贺已经取胜于她：

达佛尼斯见到哈得斯，是厄洛斯的天大不幸！

——第 103 行

第二首田园诗就类型而言接近于摹拟笑剧。它也是描写致命的爱情，

但是情境不一样。它的故事是，城市小市民家庭出身的女孩（不是交际花）想用魔法酒杯吸引心上人德尔斐斯，在女奴的帮助下，夜里月圆时分她实施了魔法；然后，她派女奴到德尔斐斯门前完成最后仪式，自己则向月亮女神路娜反复同一句话，倾诉自己不幸的爱情故事：

> 女王塞勒涅啊，请听我的激情如何产生！

忒奥克里托斯所写接近摹拟笑剧的田园诗中，有一首《叙拉古女人》（第十五首）最为著名，讲的是发生在亚历山大的故事：两个要好的城里女人去参加阿多尼斯的节庆活动；说了一番各自丈夫的闲话，讨论了自己的妆扮，在人群中和其他人互骂一通，欣赏了大厅的陈设，听了阿耳戈斯来的女歌手演唱阿多尼斯颂后，她们回家了。在这幅简单的图画中忒奥克里托斯似乎在不经意间巧妙地奉承了托勒密王和阿尔西诺伊王后，使用了一系列生动的俗语，直观地刻画了两个女友的性格。《叙拉古女人》这个名称也很有特点：显然，忒奥克里托斯即使在亚历山大时也常常身处于自己的同乡圈子。

忒奥克里托斯的第三首摹拟曲《库尼斯卡的爱情》（第十四首）以建议迁往埃及并加入托勒密雇佣军结尾。被建议的是作者的朋友，一个叫提奥尼赫的人，他被心爱的交际花库尼斯卡抛弃。这里的谈话过程中也相当自然地出现了对托勒密的赞颂：

> 善良、热情、理智，情场和诗歌的行家，
> 了解、珍视朋友，但也同样了解敌人。
> 给别人很多；很少拒绝请求，
> 正如皇帝的样子。但是不应该过多请求。
>
> ——第62—65行

和《叙拉古女人》一样，对话中有大量俗语、俏皮话，“像老鼠被焦油粘住”，“我们的牛犊来到了贫民窟”等等。

忒奥克里托斯的神话题材小史诗（《年幼的赫拉克勒斯》和《狄俄斯库里》）不如牧歌和摹拟曲那样具有原创性，仅以某些纯生活场景和漂亮的自然景物描写吸引读者。阿尔克墨涅把十个月大的赫拉克勒斯和伊菲克勒斯放到丈夫的圆盾上睡觉，蛇向他们发起攻击，事情以赫拉克勒斯建立首次功勋而顺利结束后，此时阿尔克墨涅抱起的不是年幼的英雄，而是娇弱的“吓呆的”伊菲克勒斯（第二十一首，第1—10行，第60—61行）；在《狄俄斯

库里》中详细描述波吕丢刻斯和大力士阿密科斯赤手空拳搏斗(第二十二首,第80—134行);这个情节可以吸引喜欢徒手格斗的希腊人。在这些小史诗中忒奥克里托斯使用的不是多利亚方言,而是传统的荷马史诗语言。忒奥克里托斯的爱情诗(第十二、十九、三十首)也比较薄弱;它们篇幅各异,以各种方言写成,可能是诗人的"尝试之作"。 ·412

忒奥克里托斯的作品——当然特别是牧歌和摹拟曲——的主要优点是生动和直观,忒奥克里托斯对自己的"人物"既不是描写,也不是叙述,而是将其展示给大家:牧人、雇工、士兵、纵酒作乐的懒散之徒、各阶层朋友和市民,有时是节俭持家和自得自乐的家庭主妇,有时是遭受命运不公对待的女孩,有时是交际花——所有人物形象都以其言语和行径表现得直观、鲜明。忒奥克里托斯笔下的动物、植物甚至也获得了个性。家畜有诨名,野兽也有传神的外号;大自然栩栩如生:蜜蜂嗡嗡,树蛙呱呱,螽斯齐鸣,溪流顺着"银光闪闪的小石儿"潺潺而下,松树"甜蜜地低语"并碰落松球。这便是忒奥克里托斯的优点所在,情节在其作品中起次要作用,因此田园诗这样的"小形式"成了他的专长。

希腊化时期文学方面的另外一个试验是复兴赫西俄德的醒世史诗。爱情题材哀诗已经利用了赫西俄德创作《列女传》的经验;而在复兴蓬勃发展科学兴趣的情势下,利用赫西俄德以新材料写作《工作与时日》的经验也是很自然的。对我们来说这方面的文献是阿拉托斯的天文学题材长诗。来自小亚细亚的索尔城的阿拉托斯(约前315—前245年)在雅典读过书,可能也在科斯岛生活过(忒奥克里托斯两次友好地提及阿拉托斯的名字,虽然不清楚是否就是这个阿拉托斯),公元前270年迁往马其顿宫廷,并一直住到生命最后一刻,其间仅有两次远游,去过安蒂奥克和亚历山大。和大多数希腊化时期作家一样,阿拉托斯兼诗人和哲学家于一身,编辑过安蒂奥克版的荷马著作;他还写过一些短篇诗歌,但没有传世。

阿拉托斯的长诗名为《物象》,由两部分组成,分别写星座和气象。阿拉托斯本人既不是天文学家也不是气象学家,因此他在第一部分复述了公元前四世纪天文学家欧多克斯的研究,在第二部分则是转述泰奥弗拉斯托斯。他的长诗和公元前五世纪的哲理史诗(如巴门尼德、恩培多克勒)等区别极大,后者在诗中阐述的是自己的哲学见解。对阿拉托斯来说,最重要的不是内容,而是形式;他的任务是找到简单、清晰的诗歌方式来表达复杂、困难、平淡无奇的东西。这个任务他完成得极漂亮:他的长诗清晰、雅致,当然,仅仅是列举星辰,偶尔加上一些扩展的比较或者神话,显得稍稍生动,现在来看似乎还是单调、冷淡。阿拉托斯在诗中某些地方注入了其

雅典导师芝诺的斯多葛精神，这里就显现出一些激情：正是斯多葛派关于宇宙各部分之间有机联系的学说启示阿拉托斯选择了这个题材。亚里士多德曾指责醒世史诗没有统一情节，阿拉托斯以自己这方面的实践证明，对他和他的一代人而言，文学中的主要问题不是情节，而是风格。因此，阿拉托斯提出的风格任务及其解决，在希腊化时代和罗马时代引起重视：卡利马科斯等人写了热情洋溢的题诗欢迎阿拉托斯的这部长诗，后一个世纪的优秀天文学家喜帕恰斯为它写了注释，拉丁语诗人把这部作品至少翻译了四次。

希腊化时代艺术的风格主义倾向表现得最充分的是卡利马科斯（约前310—前240年）的作品。卡利马科斯的诗崇尚实验，题材稀罕、难度高，结构出乎意料又非常讲究，擅于插入一些紧凑而富有学理性的暗示，对精心挑选的细节描写得很简洁，将新发明的手法和古老的联想结合在一起，篇幅不长，但遣词造句精美到了极致。为了追求雅致这一新标准，他甚至和自己的直接前辈决裂，指责安提马科斯的累赘和笨重，与比自己年长的同时代人阿斯克列皮阿德斯、波赛狄浦斯争论，原因是他们尊敬安提马科斯；他又和自己的学生罗得岛的阿波罗尼奥斯争吵，因为他竭力复兴古典史诗。保存下来的卡利马科斯的著作片断含有很多反映其文学战斗的内容。他写道：

> 我无法忍受系列长诗，那条路上
> 　　人们四下穿梭往来，对我太无聊，
> 我逃避众人滥用的温存，也嫌弃饮用
> 　　水井之水：因为我讨厌大家都够得着的东西。
>
> ——《帕拉廷诗选》，XII，43

这是一位富有战斗精神的创新者，不过其生活和文学事业的发展充满波折。他是利比亚昔兰尼的名门后代，在雅典受过良好教育。年轻时他应该当过亚历山大近郊一所学校的教师，后来他在缪斯神庙卓有成效地工作多年，写有很多有关各类“古代文化”的学术著述，编撰了亚历山大图书馆篇幅巨大的附有简介的书目（一百二十册《文化界名人及其作品概览》），但是图书馆馆员一职没有给他，而给了他的学生兼竞争者阿波罗尼奥斯。只是到了暮年，在托勒密三世（前246—前221年）替换托勒密二世（恋姐者）之后，卡利马科斯的地位才开始加强。

413·

卡利马科斯著述中完整流传下来的有六首众神颂歌（和荷马的颂歌收

入同一本集子)以及六十三首铭辞(收入《帕拉廷诗选》)。此外,从纸莎草片断和一些简短的转述中我们还多少知道一些他的学术性哀诗《起源》、即兴创作的风格模仿诗《抑扬格诗集》以及小史诗《赫卡勒》。

卡利马科斯的颂歌描写宙斯诞生(第一首)、卡尔涅亚的阿波罗节(第二首)、阿耳忒弥斯的青春年代(第三首)、阿波罗和阿耳忒弥斯在漂浮的提洛岛上诞生(第四首)、得墨忒耳的节日(第六首)和雅典娜沐浴(第五首;这首颂歌用二行体写成,其他都是六音步长短短格)等。这些颂歌全都是纯文学作品,不用于节庆演出:其中包含极多很讲究的高深知识、对当时现实的暗示、纯日常生活特点,以及相当人化的众神形象——它们也许只会引起同情,而不是景仰。《宙斯颂》的起首为一个古老神话的不同说法之间的令人印象深刻的冲突:

> 怎么称呼你?狄克特翁山的宙斯?或者最好叫吕克昂的?
> 我的思想被怀疑笼罩:你出生何处?我不知道答案。
> 是谁自我介绍,说你生于伊得山,
> 还有人叫你阿卡迪亚的宙斯;谁的话不是谎言?
> 其实,“克里特人是撒谎者”;他们说,似乎在克里特
> 有宙斯的坟包。可是你没有死,你是永生的!

此后颂歌中编入了其他“学术性”题材:比如,讲叙在无水的阿卡迪亚第一条河流是从女神瑞亚为新生儿宙斯洗澡而在山岩上凿出的泉眼里流出的。在《提洛岛颂》里,阿波罗在娘肚子里就具备预言的天分并会说话;而且他的预言在政治上很尖锐:当受尽痛苦的母亲想把他生在科斯岛上时,阿波罗则提醒她,科斯岛上应该诞生的是“另一位神和皇帝”(意指托勒密二世即恋姐者)。在《得墨忒耳颂》里,插入了童话般的“贪食者”情节,原型是塞萨利亚国王厄律西克彤,他下令砍掉一片得墨忒耳的圣林,为的是建一个宴会厅,结果被罚永远挨饿。在《帕拉斯沐浴》里,讲的是忒瑞西阿斯被弄瞎眼的故事:他小时候偶然看到雅典娜沐浴,女神不得不使他失明,但补偿给他会预言的本领。同时,雅典娜真心怜悯忒瑞西阿斯,因为她曾与其母亲很要好,而现在后者痛苦地对她大加指责,但她无法违背对众神的命令——谁看到了女神的裸体,谁就不应该再看到任何东西。卡利马科斯善于在众神彻底失去其所有伟大特征之处,将他们刻画得特别生动和真实。比如,在《阿耳忒弥斯颂》开始处,九岁女孩阿耳忒弥斯决定当一名猎人,她跪求父亲宙斯并轻触他的下巴(这是请求者的传统动作),要他答应她:不命令她嫁人并允许她有一副狩猎武器;然后她学习射箭,而最初射出

的箭总是射偏，贪吃者赫拉克勒斯叫她不要花无谓力气射杀微不足道的野兽兔子或者山羊，而要给他弄个像样的野猪或者野牛做烧烤。普通的日常生活场景也成为卡利马科斯神话的背景，如，《得墨忒耳颂》和《帕拉斯沐浴》以两名参加期待已久的节庆活动的人之间的谈话开始：第一首诗中的谈话进行时，得墨忒耳的双轮马车受到装满果实的篮子的欢迎（托勒密设立的节日）；第二首诗中的谈话进行时，谈话者正等待在河里冲洗过并穿上新衣服的雅典娜塑像，也正是在这里讲述了厄律西克彤和忒瑞西阿斯的故事。

卡利马科斯的《起源》为四卷叙事体哀诗，和科斯岛的那些哀诗作者一样，其结构也参照同一种赫西俄德的编目原则。新意在于，卡利马科斯用学术材料取代了爱情材料，而且恰恰是当时希腊化时期科学中最流行的那种各地各城市关于祭祀和日常生活的"古代风尚"。卡利马科斯在开头处模仿赫西俄德的《神谱》，描写有一次在赫利孔山上梦见众缪斯来到他身边并祝福他的诗歌创作活动，他问她们，为什么在帕罗斯岛上给美惠女神献祭时没有音乐和花环，在林得城给赫拉克勒斯献祭时伴有仪式性辱骂？为什么莱夫卡斯岛上的阿耳忒弥斯头顶研钵？众缪斯则告诉他所有这些奇怪习俗的原因和源头（书名《起源》或《原因》即由此而来）。接下来对话形式显然消失了。第三卷里有一个有关阿孔提俄斯和库狄珀之间的优美爱情故事。热恋中的阿孔提俄斯扔给库狄珀一个苹果，上面写有"我向阿耳忒弥斯发誓，我要嫁给阿孔提俄斯"，库狄珀读出了这句话，于是等于不由自主地发誓要履行誓言。故事最后是阿孔提俄斯和库狄珀的后代所建城市的长长名单。第四卷中显然有一个"贝勒尼基发辫"的著名故事，其片断见于保存下来的纸莎草文献和卡图卢斯的拉丁语译本：托勒密三世的年轻妻子贝勒尼基祈祷丈夫获胜，她剪下自己的发辫献给托勒密二世妻子阿尔西诺伊神庙中的众神；众神将发辫举到天上并将其变成星座；故事以发辫的口吻讲述。这样，一个讲述宫廷谄媚的精致故事便编入了一连串充满学问、探索起源的故事中。

414·

就《起源》的风格而言，最有特色之处是放进了一些通常是亚历山大知识性诗歌特有的意味深长的细节。比如，关于库狄珀婚礼准备的描写："看到夜晚摆在面前的锋利的刀，牛已经准备一大早到水里去息怒。"比如，阿波罗命令库狄珀的父亲履行女儿的誓言："我妹妹管理的不是特纳斯岛，她不是在阿米克勒要塞为自己编苔草，狩猎后她不是在帕耳斐尼亚河里洗尘——她在提洛岛时正值你的女儿发誓要嫁给……你收阿孔提俄斯为女婿后，不要将银和铅混淆，我说，也不要将铜和金混淆。你是岳父，血统上是柯德利德的后代；而他，你那位凯阿岛的女婿，是阿里斯泰俄斯一伊斯特摩

斯宗教仪式的主持者,仪式应该在山顶举行,迎着缓缓升起的天狼星,并请求宙斯起风,以便用亚麻套索来大量捕捉鹌鹑。”卡利马科斯就是这样努力使其所讲每一句话都能在读者面前引起遥远的最为复杂的神话联想。

在小史诗《赫卡勒》里我们可以发现同样的艺术原则,不过已经不用在语体上,而是用在情节上。该诗描述了忒修斯所建立的一个功勋:驯服马拉松野牛。但是这个功勋本身发生在某个远景里,处于诗外,而诗人的注意力则集中在赫卡勒老妇简陋的小茅屋上。捕牛前夜忒修斯在这里避雨,带着驯服的野牛他又回到这里,但此时老妇已死,于是为了纪念她而设立了每年的节庆日(又是关于起源的情节)。这样,古老的英雄神话由于新的视角、新的审视而受到彻底的重新思考,在这样的审视中处于近景的是人的日常生活和人的心理(详细描述茅屋里的器具、为忒修斯做晚饭、赫卡勒为英雄命运担忧等),而只有通过这些才看到神话的各主要事件。但是卡利马科斯不满足于此。为了加强神话背景,他把一些情节插入诗中——两只鸟在茅屋顶上对话,其中一只老乌鸦对另一只讲述远古国王刻克洛普斯和厄里克托尼俄斯的故事,讲自己怎么因为传播噩耗而被阿波罗从白乌鸦变成黑乌鸦(又一个起源情节)。我们无法说明由于怎样奇怪的联系这个情节才被插入了主要故事。

卡利马科斯的《抑扬格诗集》由十三首诗组成,题材特意弄成各色各样,格律也很少见。第一首诗以跛脚抑扬格写成,借从冥国回来的古代的希波纳克之口说出(“请听希波纳克讲!我是从一文钱可以买到牛的地方来到人间的……”),他还呼吁人们不要争吵而和睦生活;作为训诫讲述了传奇七贤如何相互尊重的故事,后来在另一首诗里,有月桂和油橄榄争论的寓言。这些主题与卡利马科斯及其对手的文学争论之间的联系几乎是毋庸置疑的。

对喜欢巧妙手法的读者而言,卡利马科斯的箴言诗的杰出之处首先在于出奇不意的简洁和精心修饰的清晰。很显然,该作家在这里也竭力与前人和同时代人保持距离,既不同于阿斯克列皮阿德斯的“易”,也不同于莱奥尼达斯的“难”。他竭力要把箴言诗写得像古代一样的均衡完整,当然,采用的是新题材,也符合对精致形式的新要求。这种简洁达到了极难企及的完美,对同时代人产生了极为深刻的印象,也成为无数模仿者的理想。现代读者可能会感到卡利马科斯的箴言诗很平淡,但其中有一些至今还有真正的抒情性:

> 有人对我说过你的死,赫拉克利特,并使我
> 流淌痛苦的眼泪。想起我和你

经常在交谈时送走日落。而现在
你变成冰冷的骨灰，
我的哈利卡纳苏之友！
但是你的夜莺般的歌曲
还活着：残酷的
要把一切都带走的哈得斯不会对它们下手。

——《帕拉廷诗选》，Ⅶ，80

卡利马科斯是亚历山大文学的中心人物，他对后来希腊和罗马诗歌的影响巨大。卡图卢斯翻译过他的作品并模仿他的小史诗，奥维德模仿他的爱情和田园题材诗（《列女传》中阿孔提俄斯的故事，《变形记》中菲勒蒙和包喀斯的故事），普罗佩提乌斯模仿他的溯源诗，恩尼乌斯和卢齐利乌斯在自己的讽刺作品中模仿他的抑扬格，贺拉斯将他的意味深长的细节描写风格发展到了极致。但是对广大公众来说他过于难懂，其创新的艺术手法过于密集，他还是属于"为诗人的诗人"，很少有人改写他的作品，我们对他的了解，要比他对文学史产生的意义而应该得到的来得少。

希腊化时期的文学尽管非常热衷新体裁，也热衷复活被遗忘的体裁，但还是绕不开如何对待古典的和奉为经典的体裁即英雄史诗和悲剧这一问题。卡利马科斯主张完全摒弃和忘却长篇史诗（他说"大书即大恶"），这对于很多亚历山大诗人来说过于极端。主要冲突发生在卡利马科斯及其学生、缪斯神庙图书馆馆员阿波罗尼奥斯（约前290—前215年）之间。阿波罗尼奥斯决定在《阿耳戈船英雄记》里更新英雄史诗，即卡利马科斯非常厌恶的"系列诗"。虽然最后胜利属于卡利马科斯，阿波罗尼奥斯必须离开亚历山大城回到罗得岛去（他的外号即由此而来），但是阿波罗尼奥斯在罗得岛加工后的新版长诗大获成功，所受希腊化时期以及后来罗马时期公众的关注毫不逊色于卡利马科斯本人的诗。

众所周知，关于阿耳戈船英雄为金羊毛远征科尔喀斯的古代系列长诗不曾存在过。阿波罗尼奥斯敏锐地捕捉到同时代人对遥远国度稀罕事物的兴趣，似乎要填补这个神话史诗的空白。他的《阿耳戈船英雄记》由四卷组成，第一卷和第二卷描写去科尔喀斯的航行，第三卷叙述美狄亚对伊阿宋的爱情、伊阿宋的功绩和盗取金羊毛，第四卷描述回程。在描写遥远国度方面，阿波罗尼奥斯利用了历史学家和地理学家的著作；在情节和人物性格方面，他利用了悲剧作家的作品，学习其中的心理刻画技巧。有一种说法，这部作品的篇幅大约相当于戏剧四部曲的篇幅。显然，阿波罗尼奥斯

在努力遵循亚里士多德关于艺术作品不应当篇幅过大的教导。但是，亚里士多德另外一个教导，关于剧情统一的教导，阿波罗尼奥斯显然不想遵守或者没能遵守。构成史诗首尾（集合队伍和回到故乡）的纯粹是外部因素；史诗中部是一连串情节，被一根贯穿情节线很勉强地连在一起。比如，详细描写了楞诺斯岛上伊阿宋和许普西皮勒结婚，虽然此后该婚姻在情节发展中没有起任何作用。史诗中充斥着地理和文化、历史方面的细节（关于哈利巴人开采铁矿、关于提巴连诺人及其“孵蛋”风俗[1]等）；阿耳戈船英雄的折返路线令人好奇：从黑海顺着多瑙河到罗讷河，然后沿着奥德赛走的路线经过意大利、斯库拉和卡津布狄斯以及淮阿喀亚人居住的群岛。阿波罗尼奥斯史诗的所有这些章节都是“学者诗人”的劳动成果。

史诗中讲述众神和人的章节有趣和生动得多。阿波罗尼奥斯严格按照荷马的做法，在自己的作品中放入了所谓的“神的干预”。赫拉和雅典娜庇护阿耳戈船英雄，根据其请求，阿佛洛狄忒派自己调皮不听话的儿子厄洛斯用箭射伤美狄亚的心，以唤醒她对伊阿宋的爱；他们在博斯普尔将阿耳戈船英雄从撞岩下救出，从斯库拉和卡津布狄斯之间脱身，但是阿耳戈船英雄们自己却没有感觉到与这些神的紧密联系（奥德赛就常常感觉到自己和庇护者雅典娜有这种联系）。史诗中没有宗教情感：唯一的地方是提到犯罪受到报应，即宙斯和厄里倪厄斯因为美狄亚的兄弟、无助的阿普绪耳托斯被阴险杀害而震怒，但是即便在这里也仅要求形式上的“净化”脱罪。阿波罗尼奥斯这部史诗中最好的部分是希腊化时期诗人最擅长之处，即日常生活描写和心理观察。赫拉和雅典娜对阿佛洛狄忒的拜访很像忒奥克里托斯《叙拉古女人》中的场景，而不像女神的对话，正是这一点赋予阿佛洛 ·416 狄忒真正的美妙。阿佛洛狄忒的形象刻画得非常精准：丈夫赫淮斯托斯走后，她去了铁匠铺，坐在房前的椅子上，梳理着自己的华发，并同时照看着厄洛斯，他正和伽倪墨得斯玩骨牌。这两个男孩，一个是娇生惯养又滑头的厄洛斯，一个是老实随和的伽倪墨得斯，他们两个就像希腊化时代的儿童雕像。美狄亚看到美丽的外来者后眼前总是他的形象，对这种情感迸发的描写是如此真实，使得射伤她心的“厄洛斯之箭”看起来成了多余的文学隐喻。美狄亚在希腊人来到后当夜做了一个可怕的梦，对梦的描写也很真实：她必须在陌生人和父亲之间做选择，她选了前者，在父亲的暴怒喊叫中醒来。对她梦中思想斗争的描写在心理学上完全可信，并有利于将它与常用的“预兆吉凶”之梦的情节区别开来。

---

① 存在于古代许多民族中：妻子生产时，丈夫在旁边装作孵蛋的样子，有时还装扮成女人，目的是让生产过程顺利。——译注

有关阿波罗尼奥斯的政治观点，暂时还无法做出令人信服的推论。史诗中对参与剧情的两个国王的刻画完全是负面的。伊阿宋的叔叔珀利阿斯将伊阿宋的父亲即自己的亲哥哥推下王位，派侄子去科尔喀斯夺取金羊毛——这是一件几乎没有成功希望的事情，因而激起人们的不满；科尔喀国王埃厄忒斯对阿耳戈船英雄更坏，他许诺伊阿宋建立非凡功绩后给他金羊毛，却不兑现诺言，并猜测是美狄亚的神奇迷魂药帮助了异邦人。在阿耳戈船英雄内部民主制原则占主导地位：伊阿宋不断地——甚至往往过多地——听取同伴的意见；赫拉克勒斯最强大，所有人的目光都向着他，当说到选头领时，他拒绝了，因为召集远征队伍的是伊阿宋。

阿波罗尼奥斯和忒奥克里托斯之间的文学争论令人感兴趣。忒奥克里托斯尝试过以小史诗形式描写阿耳戈船英雄远征的两个情节：一个是赫拉克勒斯的密友、少年许拉斯之死，后者因迷恋小溪女妖的美色而被其诱入深渊（田园诗，第十三首）；另一个是波吕丢刻斯和巨人阿密科斯的斗拳，后者蛮横地不许阿耳戈船英雄靠近泉水（田园诗，第二十二首）。这两个情节也见于阿波罗尼奥斯的长诗，但那里的表述枯燥得多，也不太清晰直观。两个诗人中谁首先使用这些题材不清楚，但更可能的是，忒奥克里托斯不满阿波罗尼奥斯过于枯燥的讲述，于是决定向他展示如何写活史诗题材。

遗憾的是，有关希腊化时代对另一个古典体裁——悲剧的加工提炼的资料我们掌握得较少。悲剧曾经备受尊重，每个城市都有剧院，每个城市都演出古典剧本。具有代表性的变化出现在演出的组织安排方面：如今演员的表演场所不再是天幕景棚前的圆形场地，而是在景棚的高顶上（现代“舞台”一词即源于此）；这使得演员在观众前更醒目了，但却使他们与留在表演场上的合唱队隔开了。这也证明，悲剧中合唱的作用消失殆尽。除了古典剧目，也上演新剧目；托勒密二世鼓励狄俄尼索斯崇拜，将希腊各地的戏剧家集中到亚历山大，有七个骄傲地自称为“杰出人物”的悲剧诗人在其宫廷里写作。其中最著名的是埃托利亚的亚历山大（也曾在马其顿的宫廷里写作）和哈尔基斯的利科夫龙。根据亚历山大城的传统，他们两人同时也是语文学家：亚历山大为图书馆校勘各种版本悲剧，利科夫龙则校勘喜剧。

流传下来的公元前三世纪的悲剧片断非常少，很难根据它们形成该体裁进化的概念。显然，公元前四世纪出现的趋势得到发展：一方面，力求使高大的形象降低下来（亚历山大有一部取材于特洛伊战争的悲剧名叫《玩骨牌的人》），另一方面，追求离奇情节、渲染悲欢离合（与狂热的宗教崇拜有关的题材如《阿多尼斯》、《达佛尼斯》——或称《利提厄耳塞斯》等）。非常有趣的是，这个时期出现了历史题材悲剧，比如莫斯希翁的《地米斯托克

利》和《菲勒人》(关于前五世纪至前四世纪的事件)，利科夫龙的《卡桑德莱伊达》(当时发生不久的事件)。一方面，这证明公元前五世纪至前四世纪的历史对希腊化时期公众来说已经成了传说的过去，另一方面，这对于亚历山大城仿古派来说是典型的对埃斯库罗斯和弗里尼库的旧悲剧的复原。这些试验中最有意思的文献是1950年公布的纸莎草剧本片断，内容取自希罗多德关于吕底亚王古革斯杀死自己的前任坎道勒斯的情节。

独脚戏《亚历山德拉》是哈尔基斯的利科夫龙所写，是流传至今的希腊诗歌中最令人称奇的作品之一。这是一个信使故事，篇幅之长接近悲剧。信使向国王普里阿摩斯转述疯狂的女预言家卡珊德拉在帕里斯从特洛伊出航寻找海伦之日发出的狂热独白。卡珊德拉预言了威胁特洛伊人和希腊人的所有灾难；她以最古怪的方式列举特洛伊战争和希腊人返回途中四处漂泊的各种事件，提前为赫克托耳、普里阿摩斯、阿喀琉斯、伊菲革涅亚、阿伽门农以及自己的死而痛哭，痛骂"五次嫁人的"海伦以及"酒神巴克科斯的身披狐狸皮的狂女"珀涅罗珀，时时转移视线，悼念赫拉克勒斯和忒修斯，预言多利亚人的迁徙、薛西斯的进犯及马其顿王亚历山大的远征；突然又非常关注西方，那里有奥德赛和狄俄墨得斯在漂泊，那里有埃涅阿斯的后代将建起罗马：

> 敌人也赞扬这个人的虔诚，
> 他在征战中创建闻名遐迩的强国
> 以及一代一代维持幸福的支柱。
>
> ——第1270—1272行

显然，这是对希腊人与罗马人的首次冲突，即伊庇鲁斯国王皮洛士远征意大利(前280—前275年)的回应。

利科夫龙的这个独脚戏刻意写得晦涩、费解。他使用了很少见也很少用的词语，堆砌隐喻、迂喻，有时称海伦为"小母牛"，有时又称"母狗"，把特洛伊一会儿称作"法拉克里亚"，一会儿称作"阿忒"，而称所有的预言家是"卡尔卡斯"；我们在卡利马科斯那里看到的学者语言，和利科夫龙的语言一比较就显得简洁清晰了。信使是如此向普里阿摩斯报告的：早上，当帕里斯出发向希腊航行时，卡珊德拉开始预言："厄俄斯，离开你的异父同母兄弟提丰以后，乘着神鸟珀伽索斯的翅膀在斐格亚的峭壁上方、在克尔恩岛附近的河床上方疾速飞行，当时航海者们从山岩坎沟解开缆绳，切断连接海岸的绳索，而法拉克里亚的长着仙鹤色皮肤和娇嫩双腿的漂亮千金们以其刀剑令残害女孩的忒提斯震惊不已，她们在卡利德纳上方高扬起白色

羽毛、豪华的船尾及被狂烈北风猛袭的桅桁上的帆布;就在那时,在一只漂泊母牛建立的阿忒高岗上,亚历山德拉张开被巴克科斯点燃激情的嘴,开始了演讲。"这种独白中的任何一个形象如不加注释就无法理解,显然,它从来不是为舞台演出而说的。《亚历山德拉》是供朗诵的剧本,是悲剧题材和埃斯库罗斯式华丽语体的集大成者,本来就是面向行家和欣赏者小圈子的。

希腊化时代喜剧体裁的命运不同。菲莱蒙和米南德的新阿提喀喜剧在希腊化时代各国土壤上没有风行(虽然托勒密把菲莱蒙强行招到亚历山大并且还曾邀请过米南德)。看来,这里说的是希腊化各城市的平民趣味:他们可以看不懂悲剧的辉煌壮丽,却为之而喜悦,可以享受闹剧中粗俗的笑话,但在演出米南德的精致喜剧时却感到无聊。所以,希腊化时代的喜剧作家开始研究的恰恰是闹剧。他们没有到阿提喀喜剧那里去寻找范例,而是越过它去找到其源头之一,即多利亚的,也包括南意大利的闹剧——民间趣剧。其发展分为两个方向。它在自己的南意大利故乡土壤上,主要受到中期阿提喀喜剧的影响,充满幻想,成为一种插科打诨的体裁("情节剧"),是对悲剧的滑稽模仿。该体裁的奠基人据认为是里恩通,塔兰托人(或锡拉库萨人)。在希腊化的东方土壤上,它主要受到新阿提喀喜剧的影响,描写日常生活,形成各种不同的模拟笑剧;它们的共同点是"再现生活"("摹拟")的方针。希腊化时期的作家提到各种类型的摹拟笑剧,有说的("米莫洛吉亚","比奥洛吉亚","伊奥尼科洛吉亚","基涅多洛吉亚"),也有唱的("吉拉罗蒂亚","玛戈蒂亚","利希奥蒂亚",等等)。我们对它们的了解仅限于少量纸莎草片断。其中最令人感兴趣的是讲述女孩在情人门前忧愁思绪的《女孩的抱怨》,样式像抒情歌谣,格律变化多端,其体裁显然属于"玛戈蒂亚"。

希腊化时期喜剧我们了解较多的唯一文献不是舞台剧,而是阅读剧(或者至少是朗诵剧)。它也是滑稽摹拟的精华,就像《亚历山德拉》是悲剧的精华一样。这就是 1891 年发现的纸莎草文献,赫罗达斯的八个"迷迷阿姆勃"[①]。关于作者的情况我们几乎毫无所知;这些剧本的写作年代约为公元前 250 年,故事(至少其中某些事件)发生地点为科斯岛,我们已知该地是新时代的文学中心。

赫罗达斯的"迷迷阿姆勃"是一种简短的(约一百行诗)独白或对白剧,以跛脚抑扬格写成。样式和题材上它们很像晚期阿提喀喜剧,比如,这些

---

① 小谐谑剧。——译注

场景看来都取自喜剧，并且改造得使其外部情节联系消失，而居于首位的是自然主义的、常常达到淫秽地“忠于生活”。第一个剧中拉皮条女人企图引诱年轻女子，第二个剧中拉皮条男人在法庭上指控自己的客人蛮横施暴，第三个剧中母亲请教师鞭笞自己不听话的儿子，第四个剧中两个小市民女人欣赏阿斯克勒庇俄斯神庙里的图画和雕像（与忒奥克里托斯《叙拉古女人》中的主题一样），第五个剧中淫荡的女主人安排一个场面对侍候她的奴隶大吃其醋，第六个剧中两个女士讨论丈夫不在时如何自慰，第七个剧中鞋匠向两个客人献殷勤，第八个剧中诗人做了一个奇怪的梦：在鼓满气的风箱上比赛跳跃，同嫉妒的老头争吵——也许，这是同文学对手（田园诗人？）的寓意性争论。这些题材的自然主义属性与“迷迷阿姆勃”的艺术形式——艰涩的跛脚抑扬格诗句、古老的伊奥尼亚方言、对崇高体裁的滑稽模拟成分等，形成了非常鲜明的对比。显然，这种语言上的诗歌性和题材上的庸俗性的结合正是赫罗达斯在把摹拟笑剧体裁翻造成学术样式时所要达到的目标。 ·418

文学从古典风格向希腊化风格演变的总进程中也触及到雄辩术。由于雄辩术和社会政治生活关系最为密切，所以其中发生的变化也最快、最彻底。雄辩术分为三类：政治演讲、庆典演讲和法庭演讲。当雅典还处于自由状态时，起主导作用的是政治演讲，随着希腊各城市中政治生活的衰落，这种作用便转归庆典演讲。这马上改变了雄辩术的审美取向。政治演讲首先力图折服听众，庆典演讲则希望让听众喜欢；前者最看重力量，后者最看重美妙。希腊演讲术追求炽烈、雅致、华丽、显赫，玩弄罕见的词语、稀奇古怪的隐喻、刻意强调的节律。向新雄辩术的转化是渐进的：转折点被认为是德米特里（法莱雷奥斯的）的作品，他是公元前四世纪末雅典雄辩大师中最后的一位，按照西塞罗的说法，他的风格与其说是“刚猛”的，不如说是“柔弱”的。到公元前三世纪中叶，新雄辩术的特点最后成形。其时有一个小亚细亚演讲家赫格西亚，他的名字后来成为恶俗趣味的同义词。后人嘲笑其朗诵中矫揉造作的句子，朗诵的内容是马其顿王亚历山大摧毁忒拜：“看到分明存在的城池突然消失，邻城为之哭泣。”“你，亚历山大，摧毁了忒拜，就像宙斯能从天上推倒月亮，你保留雅典，就像保留太阳：这两个城市是埃拉多斯[①]的双眼，我们为一只眼睛的命运不安，当我们看到另一只眼即忒拜已被剜掉。”不过当时人将这种风格看作是古典风格逐渐适应新条件的一种自然进化；传统的连续性仍然能感觉到，新派雄辩家认为自己是古

① 希腊的古称。——译注

代雄辩家的真正继承者，甚至连赫格西亚也认为自己在模仿吕西阿斯。一直到公元前一世纪即古典主义卷土重来的初期，这种风格才会被指责为“破坏”和“歪曲”，并被打上“亚细亚风格”的印记，其代表作才被忘却。

这次对雄辩进行改革的后果之一是文学（演说术）理论的迅速发展。如果说政治演讲的结构总是取决于独一无二的具体情势，则庆典演讲的结构要单一得多，因为比较容易预测，便较可能创制一种事先将可能运用的演讲手段的类型和组合予以固定的理论。希腊化时期的演讲学校快速形成这种理论，将伊索克拉底和亚里士多德时代的最初尝试远远扔在身后：手段被分类，规定被具体化、系统化，为掌握理论而精心编制练习课程，从简单复述到完整演讲，题目为假想的庭审。这项工作的实际效果在百年后被西塞罗和罗马演说家运用时得以体现。

如上所述，哲学蔑视演说术取得的这些成果，也鄙弃艺术形式问题。但是，在公元前四世纪就关注过演说术经验的历史学，现在沿着这条路走得更远。散文分化成未经加工的“笔记”和纯文学，这促使形成了一个概念：历史学家的要务不是收集并认识材料，而是娴熟地把它们叙述出来。演说术强调文体的精致性，逍遥派诗学强调“情节”结构要深思熟虑，这两种体裁所产生的影响交织到了一起。埃福罗斯和泰奥彭波斯辞藻华丽的历史学的老经验看来已经不够了。

419· 在不仅仅受限于私人问题“笔记”而研究大历史的历史学家中，最有名的要数杜里德和提麦乌斯了。萨摩斯岛的杜里德（约前340—前270年）指责埃福罗斯和泰奥彭波斯，首先，说他们没有“再现生活”（即“模仿”，亚里士多德《诗学》中的纲领性概念），其次，说他们缺乏“愉悦的音节”；仿佛要和他们一比高低，他的《历史》起始之处正是泰奥彭波斯著作的开始之处，并一直讲到他自己的时代。根据片断我们所能说的是，杜里德对“再现生活”的理解仅仅是使叙述充满生动的戏剧性细节，而有时候这些细节却颇不真实。西西里的提麦乌斯（约前345—前240年）大半生在雅典度过，著有西西里和意大利史，年代从远古到第一次布匿战争；希腊人中他第一个对正在崛起的罗马给予了十分的关注。他在澄清地理学和编年史问题方面贡献颇多，比如他提出根据奥林匹克竞技会计算年代的想法。但提麦乌斯是个脱离实际的学者、书虫，不善于政治和军事事务，并且倾向于过分拔高英雄，贬低对手；其故事装饰着漂亮却内容空洞的人物话语，后来的作家认为，他的文体特点是过分雕琢，缺少情趣。百年之后，波利比奥斯严厉批评提麦乌斯的《历史》，不过也承认他的确博学多识，并将自己的叙述从提麦乌斯打住的那个年份开始。

对修辞加工而言，最好的材料是马其顿王亚历山大的历史，它能在读者

不曾体会过的异域背景下提供前所未有的建功立业的画面。所以，一下子有很多作家写这个题材是不奇怪的，而且，连同目击者真实性不一的报告一起，出现许多大大掺杂幻想成分的文学化故事，也是不奇怪的，最有名的文本当属历史学家克利塔尔科斯，写于公元前 300 年前后。随着时间的流逝，这个“克利塔尔科斯”题材被多次加工改编，丧失了历史的最后一些特点，并吸收了许多明显源自童话或者演讲的附带成分；公元初在这种综合基础上形成了所谓的《亚历山大传奇》，内容已经完全像童话了，只知道作者是伪卡利斯提尼斯（托名亚历山大的随从史官）。这部小说成为有关亚历山大的传奇文学的发端，这种文学于古希腊罗马后期和中世纪在西方和东方广泛流传。

### 4. 公元前三世纪下半叶至前二世纪的希腊化文学

大约至公元前 240 年，卡利马科斯、忒奥克里托斯和阿拉托斯一代人退出历史舞台。紧接着在希腊化文学中就出现越来越明显的衰落、模仿、贫乏等特点。卡利马科斯这一代尚能感受到城邦文学传统并对它进行改革，把它看作一个活生生的强大对手而与之斗争；新生代从老一辈手里取得胜利成果，却丧失了他们的创造力。

这种情况与始于公元前三世纪末的普遍的希腊化危机有关。

公元前三世纪上半叶希腊化达到极盛，这是希腊社会向奴隶制经济新形式快速、全面过渡的结果。但是这些经济形式需要强有力的国家政权，以便让广大奴隶俯首听命，实行对雇用自由民的劳动的监控，以及保障商道安全。希腊化各国宫廷骚乱和元气大伤的内战连绵不断，无法建立如此强固和经久的国家组织。公元前三世纪下半叶，马其顿与企图独立的希腊展开坚决的斗争，托勒密王朝和塞琉古王朝因争夺巴勒斯坦打得不可开交，耗尽元气。公元前三世纪下半叶也是社会矛盾严重加剧的年代，这最极端地体现在斯巴达统治者亚基斯、克里昂米尼以及后来的纳比德进行的社会改革中。而公元前二世纪末奴隶和雇用农民的起义浪潮最为汹涌，波及整个地中海区域，如公元前 137 年至前 132 年和前 104 年至前 100 年的西西里起义，公元前 130 年代提洛岛和阿提喀的起义，公元前 133 年至前 129 年阿里斯托尼库斯在帕加马的起义，以及约公元前 108 至前 107 年索马克在博斯普鲁斯的起义，等等。

在希腊化各国中希腊人是特权阶层，当地居民是受压迫者，这种社会斗争不可避免地与民族斗争合流。公元前三世纪的文化是在将东方希腊化的旗号下发展的；公元前二世纪的文化则是在将希腊化文化东方化的旗号下

发展的。公元前二世纪的民众运动最后几乎都针对了希腊占领者及其文化。特别突出的例子是巴勒斯坦的马加比起义(前 165—前 142 年),民众反对塞琉古统治的斗争变成了犹太教反对希腊人和希腊化的犹太贵族之间的宗教战争;犹地亚起义的结果是恢复了独立的神权国家。希腊化时期的统治者越来越难以对付来自东方的反击。曾滋养过公元前三世纪希腊化殖民化的希腊移民潮慢慢终止了。从公元前二世纪起希腊人口增长首次停止。定居到希腊化各城市的希腊人开始逐渐融入当地居民,通婚增多,希腊人中开始流行东方人的名字、习俗和信仰;"希腊人"一词已经不再表示民族归属,而是意味着享有特权的社会地位和教育程度。希腊化时期的统治者在执行政策时不得不考虑东方因素正在其国家中逐渐增强。在埃及,托勒密四世接收埃及人加入其军队,而托勒密五世在孟菲斯按照古代法老的章程接受加冕礼(前 197 年)并竭力延揽埃及祭司阶层:神庙不断得到新的特权。塞琉古王国的安提奥克四世(前 175—前 163 年)及其继承者不再实行建立新的希腊城市的政策而改使东方老城希腊化(相当表面化的)的政策;比如,在美索不达米亚的古希腊文化堡垒塞琉西亚旁边,重建了古代的巴比伦。

420 ·

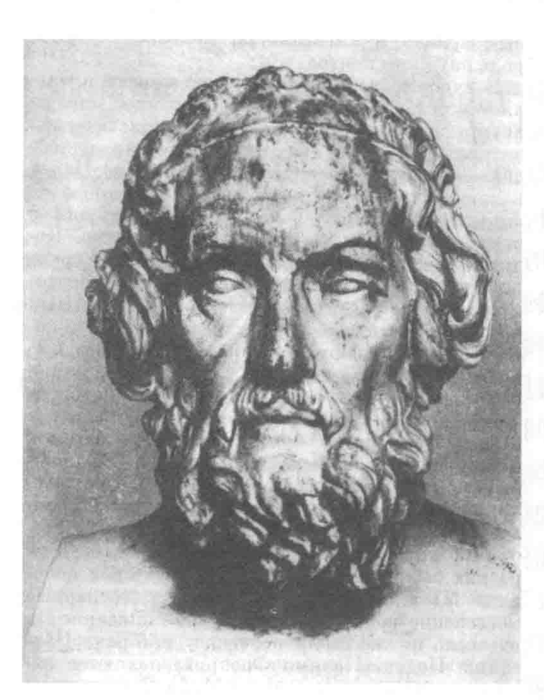
社会和民族矛盾的激化、宫廷政变、内讧引发的战争等等,这一切使得希腊化国家在来自内部——东部来自帕提亚,西部来自罗马——的猛烈攻击面前无能为力。希腊化世界同罗马和帕提亚的首次冲突发生在公元前三世纪。到公元前 272 年罗马人征服了南意大利的希腊城市,约公元前 250 年,在北伊朗成立的帕提亚王国夺去了塞琉古王朝整个东部——希腊—巴克特利亚王国。到公元前 200 年,罗马人战胜了希腊人从来没有彻底解决过的迦太基,并将西西里收入囊中;然后罗马大军越过希腊,在公元前 197 年和前 168 年击溃马其顿军队,在公元前 190 年击溃叙利亚军队;公元前 146 年罗马帝国征服马其顿和希腊,公元前 133 年征服帕加马。此时在东方,希腊—巴克特利亚王国在吐火罗人的打击下崩溃,而帕提亚人从日益衰落的塞琉古人手中夺得米底、美索不达米亚,并向幼发拉底河进发。希腊化国家的残余部分在罗马和帕提亚的挤压下失去了所有政治意义。自此,古希腊文化在外来统治的条件下继续发展。

这些条件是各不相同的。罗马和帕提亚对希腊化世界的统治就性质而言有根本的区别。帕提亚人以解放者的身份来到伊朗和美索不达米亚,他们要将当地居民从希腊侵略者手里解放出来,其思想基础是当地的东方文化传统,其社会基础是当地的地主贵族。希腊人一直是帕提亚人的敌人,即使不是政治上的敌人,也是思想上的敌人,这使得希腊文化不可能在帕提亚王国传播。希腊化城市在帕提亚王国版图内继续存在,希腊语成为帕

提亚当局的工具，希腊题材被帕提亚艺术利用；但希腊文化和帕提亚文化深层次的综合是无法想象的，所以帕提亚领地上四个世纪以来没有出现过一个像样的希腊作家。罗马则不同。罗马人竭力要证明，他们不是以占领者、而是以绥靖者的身份前来希腊和亚洲的。罗马人的基础是城邦奴隶主寡头政体，他们借此使奴隶和贫民服从，而这种寡头政体是受教育程度最高的阶层。因此罗马人尽量不让自己的文化与希腊文化相对立，而是千方百计向它靠拢。罗马统帅和总督学习希腊语，尊崇希腊的圣地圣物，把希腊教师、书籍、雕像运往罗马。希腊和罗马两族人民的传奇亲密关系被特别强调；关于罗马民族源自埃涅阿斯的神话广为人知，埃涅阿斯是一位特洛伊英雄，据说后来迁往了意大利。罗马似乎正成为希腊的正式继承人。

在希腊化时代遭遇危机的大环境下文学的衰败是可以理解的。这个时期的作品除了个别例外，仅有片断传世。不过整体衰落的征候无论在当时的哲学还是文学中都可看到。

哲学中的危机征候是怀疑论取代教条主义而大行其道。如前所述，公元前三世纪中叶，怀疑论在柏拉图派阿尔凯西劳斯的中期学园里成为支柱。如果说，公元前三世纪哲学的核心人物是创建斯多葛派包罗万象教义的克里西波斯，那么公元前二世纪哲学的核心人物则是卡涅阿德斯（约前214—前129年），他是中期学园的负责人，持极端怀疑论立场，孜孜不倦地批评克里西波斯的理论。卡涅阿德斯始终不接受哲学中任何积极内容，甚至也没有写过书，仅限于口头演讲，而在演讲中他娴熟地运用了从诡辩派那里继承过来的技巧。公元前155年，他随希腊使团前往罗马，面对罗马人发表两篇演讲，出色地证明了公正即善，公正即恶，以至于老加图认为威胁到公民道德而在元老院要求驱逐使团。另外一些哲学流派如后克里西波斯的柱廊学派、逍遥学派、伊壁鸠鲁学派等，在公元前二世纪再没有产生过任何有分量的人物，仅限于



失明的荷马头像　公元前二世纪　巴黎卢浮宫

就一些局部问题展开内耗性争辩，做大规模普及工作，在这个过程中，各学派之间的特点逐渐减弱，界限也渐渐消失。卡涅阿德斯的怀疑论为公元前二世纪精神危机的下一阶段即折中主义扫清了道路。哲学转向折衷主义是在公元前二世纪末。

在语文学中，危机的征候表现在语文学脱离文学，收窄了文献研究范围，缩小了研究题材。公元前三世纪亚历山大的学者，从以弗所的泽诺多托斯到埃拉托斯特尼，通常都是兼语文家和诗人为一身，这也在他们的学术活动中打上了印记。公元前二世纪，接替他们担任缪斯神庙首长的是拜占庭的阿里斯托芬（约前 257—前 180 年）和他的后任、萨莫色雷斯著名的阿利斯塔克（约前 215—前 145 年），后者的名字已成为一个普通名词[①]。这已经是一些纯粹的语文学者，和当代诗歌没有任何联系。最初一批学者的语文研究范畴在他们看来既幼稚又主观，于是便开始了一波再版浪潮，并开始为再版而关注挑选作者和作品，开始追求浩繁详尽的注释。从关注挑选发展到编撰所谓的"经典"，即每一种体裁的几个古典作家的抄本（五个叙事诗人，九个抒情诗人，五个悲剧作者，等等）。学术兴趣日益集中到不多的几个人身上，其他人则被遗忘。从关注完整的注释发展成编撰篇幅浩繁的逐行解释（阿利斯塔克对每一本再版作品都要写一本注释），注释中分析的宽广度和相互关联性日益让位于对语言和事实做繁琐的细节分析。亚历山大学派的这种倾向马上受到与之竞争的帕加马学派的批评。后者的首领马卢斯的克拉特斯（约前 215—前 135 年）是斯多葛派哲学家、地理学者和自然科学家（他制作了第一个地球仪）。他企图使语文学回归为最初的哲理性百科知识，但是未获成功。引起阿利斯塔克学派和克拉特斯学派之间特别激烈争论的问题之一是相似和异常：决定规范语标准的是什么？是统一的规则（"相同"、"相似"，语文学家阿利斯塔克的观点）还是鲜活的习惯（"异常"，自然科学家克拉特斯的观点）？此番争论的成果是首部希腊语语法书问世，编撰者是阿利斯塔克的学生、色雷斯的狄奥尼西奥斯（约前 170—前 90 年）；成果之二是在克拉特斯影响下，赫尔马戈拉斯（特姆纳的，约前 150 年）对演讲术（特别是演讲内容部分）从哲理上加以系统化做了重要尝试。但是正当争论进入高潮时，亚历山大学术界遭受了灾难性打击。公元前 145 年，在又一次宫廷政变后，老国王的国师阿利斯塔克在新国王面前失宠而被迫逃亡，最终年老多病而客死塞浦路斯。其学生流散各地，有的去了罗得岛，有的去了帕加马，有的去了雅典，亚历山大图书馆的掌门

① 意即博学的批评家。——译注

人由宫廷官员担任，亚历山大城也长久失去了学术中心的地位。 ·422

文学中的危机表现得特别鲜明。在卡利马科斯时代的一批杰出诗人后，希腊化文学中很久没有出现过一个多少有点分量的人物。模仿风行一时。作家们以第一代大师中的某一位作为自己的榜样，并试图以他的风格来超越他。模仿卡利马科斯的有公元前三世纪下半叶的两个最著名的诗人：一个是在亚历山大工作的埃拉托斯特尼，著名的天文学家、地理学家，其追索起源的小史诗常以人物变成星宿结尾；另一个是在安蒂奥克工作的欧福里翁，其小史诗和哀诗堆砌神话情节，叙述语言非常雕琢、晦涩，充斥着罕见的古词，饰以精致的同音重复。模仿罗得岛阿波罗尼奥斯的有无数叙事诗人，其作品我们通常只知道题名。他们当中最为知名的是克利特岛的里阿诺斯（也是前三世纪下半叶），其长诗描写了公元前八世纪至前七世纪的传奇的美塞尼亚战争，这一叙述通过后来的历史学家鲍萨尼阿斯的转述而为人所知。模仿忒奥克里托斯的有小田园诗作者锡拉库萨的摩斯科斯（前二世纪中叶），以及士每拿[①]的彼翁（前二世纪末）。阿拉托斯的模仿者有科洛丰的尼坎德罗斯，曾在帕加马工作，有两篇教诲性长诗传世，内容涉及蛇咬和食物中毒的解毒剂（前130年）。模仿阿斯克列皮阿德斯、莱奥尼达斯（塔莱托姆的）和卡利马科斯的均为公元前三世纪至前二世纪的箴言诗人。从这些人的作品中，越往后越能感受到，不是努力创新，而是设法将老东西变变花样，把以往大师的某首箴言诗拿来作为基础，然后用类似题材依样画出新葫芦。这个时代最杰出的箴言诗作者是西顿的安谛巴特洛斯，他的写作年代为公元前二世纪末。

在"崇高"文学出现这种衰落的同时，重要的是要指出"低下"文学得到了广泛发展，但遗憾的是我们对此几乎一无所知。显然，到公元前三世纪末，从以前的摹拟表情剧和咏叹调发展出一种大型情景剧体裁（"摹拟表情滑稽剧"），从那时起一直到古希腊罗马文化末期在各地都很流行。公元前二世纪，米利都的阿里斯提得斯对民间创作的色情作品《米利都故事》作了艺术加工；显然，情爱小说体裁的出现当属公元前二世纪以前，此类作品的最早纸莎草片断（称为《尼恩》）当属前一世纪至公元一世纪之交。最后，在神话作者狄奥尼西奥斯·斯基托勃拉希翁（前二世纪末）的片断中，我们发现的是对神话故事的小说化转述，为后来出现的古希腊罗马和中世纪的"特洛伊故事"开了先河。但是意义最大的事件是创建了口头宣教的大众哲理体裁"狄阿特利巴"，其创建者据认为是居无定所的犬儒派学者鲍里斯

① 现为伊兹密尔，著名古城。——译注

特内斯的彼翁(前三世纪上半叶),其最出色的大师则是来自叙利亚伽达拉的麦尼普[①](前三世纪中叶)。这原本是一种哲学对话,后来变成独白,说教者自己打断自己,向自己提问,转移话题,讲述寓言故事、醒世警句,诠释神话,演唱诗歌,刻意操弄无关和无序的叙述,但却服从哲学教诲的一个清晰的目标指向。这些已经失传的"麦尼普讽刺作品"的风格深刻影响了其后的道德文学、讽刺文学——影响了塞涅卡、狄翁·克利索斯通、佩特罗尼乌斯、卢奇安。必须指出,叙利亚人麦尼普最有代表性的手法——散文和诗歌交替——显然借鉴了东方文学传统。

公元前二世纪文学衰败的背景前孤独地站立着的是历史学家波利比奥斯的身影。但是他的创作已经和进入地中海沿岸地区历史的新的政治和文化力量——罗马——不可分割地联系在一起。正是波利比奥斯的活动构成了一条界限,在这条界限之后希腊文学和罗马文学汇成了一股洪流。

423·

# 第五章 公元前三世纪至前二世纪的罗马文学

## 1. 早期罗马文学发展阶段

一开始罗马不过是意大利中部一个不大的拉丁人部落政治中心。罗马北部与之为邻的是伊特鲁里亚人,其源头不清,可文化发达,独特地结合了东方因素和希腊因素;罗马东部为意大利山地部落,主要讲奥斯克语,和拉丁语是亲属语言。经过公元前六世纪至前四世纪,罗马逐渐由氏族公社变为奴隶制国家。这个在罗马发生的进程和两百年前在希腊发生的进程几乎相同。罗马的特别之处在于,它是在两个战场上进行对外斗争的艰苦环境下发展起来的。一方面要与伊特鲁里亚人的商业手工业城邦作斗争,另一方面要与尚未走出氏族制的意大利山地部落为敌。这种斗争要求罗马集中全部力量,而要达到此目的只能借助最严厉的军事和氏族组织。军队的强硬纪律、国家的强硬法律、家庭中父亲的强硬权力——这就是当时罗马社会的基础;甚至连罗马的国民会议也是以军事方式组织的。Pietas(虔诚)是忠于众神和祖先遗训的保证,Fides(忠诚)是社会统一和不可摧毁的保证,Gravitas(认真)是理智行为路线的保证,Constantia(坚定)是忠诚于所选行为路线的保证——这些便是罗马的道德基础,构成 Virtus(德性,美德)这个概念;而所有这些都服从于公社福祉的思想。知道生活中全部好与坏的价

① 或译迈尼普斯、墨尼波斯。——译注

值，善于将国家福祉置于最高地位，然后是家庭幸福，接下来才是个人幸福——这便是对传统罗马美德的著名定义，它见于存世的卢齐利乌斯（前二世纪末）“萨图拉”[①]诗片断。

罗马同意大利人、伊特鲁里亚人的斗争以胜利告终。到公元前三世纪中叶，整个意大利都置于罗马统治之下。与此同时罗马同时是适于农耕的拉丁平原上的堡垒和河道、陆路交叉处的商贸地点，因此它有幸结合两种品质——牢固团结的农村公社的爱国主义，发达贸易城邦的灵活性和宽阔视野——而其对手只拥有其中一种。这两种品质的结合使罗马广泛接受外来文化影响，同时又不丢失自己精神面貌的传统特点。早期罗马全部精神文化是意大利、伊特鲁里亚和希腊元素复杂的相互作用的结果，希腊元素的作用自然在其中特别重要。希腊文化影响罗马文化既是直接的（通过南意大利的希腊移民区），又是间接的（通过伊特鲁里亚人）。甚至连公元前六世纪至前五世纪在希腊人的意大利如此强大的毕达哥拉斯学派，在罗马关于努马·彭庇里乌斯国王的传说故事中也有所反映。这样，在罗马和希腊发生直接冲突前，罗马社会已经准备好接受古典形式的希腊精神文化。

意大利被纳入罗马统治导致罗马语言即拉丁语成为意大利文化的语言。奥斯克语文学没有形成，甚至连奥斯克民间口头文学——即兴剧（详见下）也仅受到拉丁语的文学加工；伊特鲁里亚语文学显然仅限于宗教和祭祀仪式内容。

早期拉丁语文学当然主要也是口头的。我们对它的了解仅限于后来作家的介绍以及少得可怜的片断。它几乎完全服务于国家和氏族需要。元老院和国民会议上常有政治演讲。年轻人熟读《十二铜表法》，将其作为罗马的道德基础。最高祭司在白木板上写编年史（年鉴），其中有官员名字、各种吉凶预兆、胜利和失败的清单，所有这一切都证明众神对罗马民族的恩典或不悦。节庆活动上常演唱众神颂歌。祈祷、神谕、诅咒等采用节律形式。凯旋时军队的胜利游行穿越罗马全城，士兵大声演唱嘲笑诗，目的是不要因歌颂而成谶语。婚礼伴有谐谑歌曲。显贵们的送殡途中哭丧者演唱哭诉歌（悼歌），而死者亲人则为其朗读颂词；这些颂词、葬歌的遗迹可以在存世的墓碑铭文中看到。

罗马文学发展中有两种形式最有趣，即宴饮歌（史诗的雏形）和游戏表演（戏剧的雏形）。宴饮歌在宴会上演唱，歌颂祖先的功勋。据认为，就是 ·424

① 古罗马一种风趣的说教性作品。——译注

在宴饮歌中产生了关于罗慕洛、科里奥兰和其他罗马英雄的诗歌传说，这种传说后来又变成历史传说。很明显，在这些歌谣中形成了罗马史诗的民族诗歌格律——所谓的“萨图尔努斯诗体”，不是希腊人那样的音长格，而是音强格。到公元前三世纪，这种诗已经具有很完整的艺术形式，所以李维乌斯·安得罗尼库斯和奈维乌斯在为罗马戏剧引入希腊格律时，下不了决心为罗马史诗也这么做，于是在写作史诗时仍然使用萨图尔努斯格律，不过稍稍按希腊格律有所变化。只是到了恩尼乌斯时代，史诗中的萨图尔努斯格律才被六音步长短短格替代。

罗马的游戏表演有两种，一种是在伊特鲁里亚人的影响下形成的，另一种是在奥斯克人的影响下形成的。前一种演出很像阿提喀合唱喜剧的最初形式：两个合唱组对唱名为“费申尼内”[①]的谐谑诗（名称源自伊特鲁里亚的费申尼内城）。最初这些演出是农村丰收节庆活动仪式的一部分，后来进入城市，吸收了伊特鲁里亚音乐和舞蹈元素，失去了合唱性质，并以此形式成为罗马表演活动的保留节目（据传统年表从公元前364年起）。后一种演出很像称作“阿特兰笑剧”（名称源自奥斯克的阿特拉城）的多利亚讽刺闹剧的最初形式：这是一种日常生活喜剧，其中一定有四个戴面具的角色——年轻愚蠢的马库斯、年长笨拙的帕普斯、贪嘴的饶舌者布科和狡猾的驼背多塞努斯。显然，这种演出在很多方面使人想起后来的 commediadell'arte（即兴喜剧）——它也许正是后者的源头之一。阿特兰笑剧也是罗马表演的保留节目之一，它后来的发展较幸运：公元前240年后，伊特鲁里亚样式的表演在节庆舞台上被翻译过来的希腊戏剧的表演完全排挤，而阿特兰笑剧却得以保留并继续以戏剧终曲或余兴节目的形式演出（近代戏剧在悲剧后上演轻松喜剧即如此）。

元老院演讲、祝酒歌、一切节庆戏剧演出等等，这一切都是磨练文学语言的很好机会，也渐渐准备好将拉丁文学从口头阶段转向文学阶段。该转折的决定性步骤完成于公元前三世纪初，当时著名的罗马政治活动家盲人阿庇乌斯·克劳狄乌斯（前307年和前296年为执政官）第一个开始记录自己的演讲并第一个以自己的名义编纂萨图尔努斯体的道德箴言录。西塞罗也了解并且珍视年迈的阿庇乌斯于公元前280年在元老院发表的著名演讲，该演讲说服元老院不要和伊庇鲁斯国王皮洛士签订和约。在严肃的演讲和道德教育题材成为文字财富后，迈出第二步并过渡到书面诗歌——史诗和戏剧——就比较顺理成章了。完成这一步的是李维乌斯·安得罗尼库

① 意为丰收曲。——译注

斯和格奈乌斯·奈维乌斯。

罗马书面语诗歌的创建与公元前三世纪中叶和下半叶罗马国家生活中总的变化密不可分。这个时期罗马军队首次跨出意大利，在两次严酷的战争中（第一次和第二次布匿战争，前264年至前241年和前219年至前202年）罗马战胜了最危险的邻国迦太基并确立了对整个西地中海沿岸区域的统治。罗马第一次感觉自己是世界强国，可以和马其顿、埃及还有塞琉古王朝平起平坐。现在必须关心罗马的国际威望了，而且这种必要性非常紧迫，以至于希腊世界的社会舆论提心吊胆地注视着新兴的意大利邻居。罗马开始使用文学宣传手段：元老院成员费边·皮克托在希腊书吏的帮助下，为希腊读者用希腊语写了第一本罗马简史，说到了罗马的特洛伊渊源、罗马自古以来的美德和崇高目标（约前210—前205年）。费边的继承者同样用希腊语写作（均未传世），他们的著作成为罗马历史散文的首批作品。

自我意识的增长同样也促使罗马要得到与其世界都城相称的外部形象。城里盖满希腊神庙，以希腊为模范设立新的豪华节庆日，在这些节庆活动中戏剧演出的地位日益重要。这种辉煌庆典的目的有两个：首先是要在希腊世界面前加强新都城的威望，其次是要安抚被痛苦的战争折磨得精疲力尽的广大民众。现在还谈不上罗马统治贵族阶层精神上的希腊化，因为希腊戏剧对它而言不是内部世界的一部分，而仅仅是供外国人和平民使用的奢侈品。因此这个阶层是鄙视文学活动的：罗马文学的第一个百年中所有诗人都出身社会中下阶层，而且都不是罗马人，而是来自意大利希腊化程度更深的地区。 ·425

这就是产生最初三个罗马诗人——李维乌斯·安得罗尼库斯、格奈乌斯·奈维乌斯和马克齐乌斯·普劳图斯——的时代。三人作品中存世的仅有普劳图斯的喜剧，其他仅存有个别片断。他们的成就得益于为宴饮写英雄颂歌，为节庆舞台写剧本的好几代无名作者的创作。不过那些作品篇幅都很小；第一代诗人当时向希腊人学习的应当主要是大情节形式艺术即史诗和戏剧，这种艺术形式想必会赋予这种文学创作以艺术上的完整性。

在这条路上迈出的第一步仅仅是把希腊诗歌范本翻译成拉丁语。完成这第一步的是卢西乌斯·李维乌斯·安得罗尼库斯（约前275—前200年），一个来自塔兰托的希腊人，某元老的脱籍农奴，在罗马教过贵族孩子学拉丁语和希腊语。出于教学需要他把荷马的《奥德赛》以萨图尔努斯格律翻译成拉丁语，后来这个翻译本直到凯撒和奥古斯都时代都是学生读

物。他还应要人约订，为剧院演出翻译希腊悲剧和喜剧（已知十二部剧名），而且亲自导演和参演。此类演出首次于公元前 240 年举行，大获成功。最后，根据元老院提议，他于公元前 207 年为公众祈祷创作了朱诺颂，当然其参照对象还是希腊范本。这位希腊文学家服务于罗马时期时在史诗、戏剧和抒情诗领域从事的活动就是如此。

第二位罗马诗人、“骄傲的坎帕尼亚人”格奈乌斯·奈维乌斯（约前 270—前 200 年），有意识地追求创新和罗马特点，因而与李维乌斯·安得罗尼库斯的翻译活动形成鲜明对比。他于公元前 235 年首次推出一些剧本。他以史诗形式创作的名为《布匿战争》的民族历史演义（以萨图尔努斯格律写成，后来分为七卷），歌颂了罗马与迦太基的斗争，从狄多娜和埃涅阿斯的传奇会见开始，以奈维乌斯亲身参与的第一次布匿战争胜利而结束。他首次试图把罗马历史题材引入悲剧，编撰了剧本《罗慕洛》和《克拉斯蒂迪乌姆》（罗马统帅马塞卢斯于公元前 222 年打败加拉人的地方）。在他所喜欢的样式——喜剧（已知有三十多篇剧名）中，他尽量自由地对希腊新喜剧的样板进行再加工，在一个希腊剧本里掺入另一种剧本的题材（“混杂”），并插入一些往往直接暗示罗马现实的自编的内容，比如统帅西庇阿放荡不羁的青年时代，崭露头角的年轻演讲家，自由精神的消退，等等。这种在保守精神气氛中的舞台政治宣传很像阿里斯托芬的喜剧，但是在罗马贵族共和国里这种趋势不可能得到发展。奈维乌斯因为一次类似的抨击而遭受牢狱之灾，后来被迫离开罗马并客死他乡。

奈维乌斯在喜剧舞台方面的继承者是提图斯·马克齐乌斯·普劳图斯（约前 255—前 184 年）。他是罗马作家中第一个专注于一种体裁即喜剧，而拒绝使用其他体裁的人。他的喜剧有二十一部几乎完整传世，其中最知名的有《安菲特律翁》、《一坛金子》、《古尔古里翁》、《孪生兄弟》、《吹牛军人》、《说谎者》等。普劳图斯吸取了奈维乌斯的痛苦教训，不对有关人物进行政治攻击和影射，尽管对当代道德、法律、胜利的个别批评和评论并不少见——但是那种传承自意大利民间戏剧（据说普劳图斯本人最初当过演员）的生气勃勃的欢乐的阿里斯托芬精神，仍保留在他的剧本中。阿提喀新喜剧及其“再现生活”的理想在他的作品中变成了滑稽可笑的插科打诨，充满粗俗的笑话和热闹的歌曲，阿提喀喜剧的情节在怪诞和夸张的半虚幻世界里展开。情节简化了，但是获得了前所未有的张力。剧中人物的描写简化了，但这种简化本身成为了幽默的来源：老头吝啬到可笑，热恋中的小伙子束手无策到可笑，等等。而在这些漫画般人物中突现在剧本中心的是普劳图斯喜欢的形象——勇敢又足智多谋的奴隶，所发生的一切都掌控在他手中。对话中没有哲理性箴言，但是大量出现了俏皮话、双关语、滑稽模仿、

违反逻辑、误会、舞台错觉等等，总之都是能引起笑声的东西。换句话说，在普劳图斯的再加工中新阿提喀喜剧的雅致和深刻消失了，但获得了米南德及其继承者无法企及的热烈勃发的朝气和乐观愉快的精神。

这种天然的"笑的力量"(viscomica)和生动、鲜明的大众语言结合到一起，是普劳图斯在当时和后代都获得盛誉的保证。 · 426





罗马喜剧演员面具　左：吃白食者　赤陶制品　罗马　卡庇托斯博物馆
右：厨师　赤陶制品　柏林　国家博物馆

公元前二世纪上半叶，罗马的文化氛围进一步变化。当时，在征服西地中海沿岸地区后，罗马转而征服东地中海沿岸地区并开始确立对希腊的统治(第二次马其顿战争，前200年至前196年；和塞琉古的安提奥克的战争，前192年至前188年；第三次马其顿战争，前172年至前167年；亚该亚战争，前146年)。罗马和希腊的关系一下子变得紧密和牢固了。希腊积累的物质财富源源不断流向罗马，人人都陶醉于奢侈的希腊日常生活，甚至出现一个动词 pergraecari，意为"淫荡"。但是与此同时，希腊也向罗马展现了自己的精神财富。哲学家和学者纷纷前去罗马当厨师和演员，比如，约公元前169年帕加马学派首领克拉特斯参观了罗马；公元前167年，未来的历史学家波利比奥斯作为希腊人质来到了罗马；公元前155年，雅典向罗马派出外交使团，其中有三个重要的哲学家，分属斯多葛派、逍遥派和学园派；最后一位便是著名的卡涅阿德斯。马其顿战败后，马其顿国王图书馆迁往罗马，它是继亚历山大图书馆、帕加马图书馆，也许还有安蒂奥克图书馆之后最好的图书馆。在了解希腊思想和语言方面的经典作品时，

罗马贵族第一次看到了希腊文化对自己而不是对他人所具有的价值，以及帮助人内在完善而不是外在显赫的资源优势。

罗马人在新环境中也出现了新的精神理想。征服世界对其意味着罗马的美德（virtus）比其对手更有力，因此正是罗马才要对整个文明人类的命运负责。而这导致 virtus 这一传统理想渐渐扩大并升华，从狭窄的公民理想变成全人类的理想。除了传统的罗马美德，还提出了新的美德：Iustitia（正义）、Clementia（仁慈）以及最广博的美德——Humanitas（人道）。除了表现427・出对公共事务的传统热情（negotium），也表现出对私人余暇——不是简单休闲，而是智力教育和精神完善——的热情（otium）。除了国家（每个人以做好自己的事情为其服务），朋友圈子在一个有教养的人的生活中占据了越来越重要的地位，朋友是因为有共同的兴趣而走到一起的。在这样的圈子中培养出了相对于罗马的"严肃"而言是学术的，同时又不受拘束的、机智的新型谈吐和行为，即作为罗马理想不可分割特点的"彬彬有礼"（urbanitas）。最早的这种小团体之一是在战胜了汉尼拔的大西庇阿统帅周围形成的。大西庇阿本人不是作家，但是他的形象和举止，他的有所夸张的英雄式的高尚，他对马其顿王亚历山大的模仿等都为罗马人树立了新的榜样。

罗马生活中的所有这些变化不可避免地遭致反对，首先是来自保守的农业贵族，即从前城邦制度的拥戴者们的反对。反对者的口号是捍卫古老罗马风俗的纯洁，他们的领袖当中最出名的领袖是马库斯・珀尔西乌斯・加图（老加图，前 234—前 149 年），以生活简朴、讲话直率、性格严厉而著称。公元前 186 年，在保守派的努力下，流行一时的希腊巴克科斯崇拜被禁止；公元前 184 年，西庇阿被停止参政；公元前 173 年和前 161 年，希腊哲学教师被逐出罗马；公元前 154 年，停止建设固定剧场。为对抗渗透到罗马的希腊理论科学，老加图撰写独特的罗马实用知识的百科全书——一系列关于农业、军事、法律等的著述；为对抗希腊历史学家及其罗马模仿者的个人主义，他撰写了《史源》，一部罗马和意大利简史（首次以拉丁文撰写），老加图在书中有意识略去了所有政治家和统帅的名字（老加图的著述传世的仅有《农书》，拉丁语散文的第一部古文献）。这不是盲目地反对一切希腊文化。老加图懂希腊语，宣传希腊化类型的农业，在罗马建造了第428・一个柱厅；他希望学习希腊人的一些实用方法，但思想上不妥协："读，但不死记硬背"他们的著述。西庇阿家族对希腊化的崇尚和罗马老加图的保守对罗马和希腊文化的综合同样都是必不可少的。这种综合是由以后几代人所确定的。




罗马喜剧演员面具 左：奴隶 赤陶制品 波士顿 高雅艺术博物馆
右：青年男子 赤陶制品 慕尼黑 国家博物馆

罗马文化新时期的诗人有恩尼乌斯及其传承者帕库维乌斯、凯基利乌斯·斯塔提乌斯和泰伦提乌斯，完整保留下来的只有泰伦提乌斯的喜剧(《婆母》、《自责者》、《两兄弟等》)，其他仅有片断传世。

昆图斯·恩尼乌斯(前239—前169年)出生在希腊化的南意大利(他自称"三语者"——掌握拉丁语、希腊语和奥斯克语)，是西庇阿及其朋友的亲信，毫无疑问是罗马早期最重要的作家。他是罗马的新型启蒙诗人，其目标不是像奈维乌斯和普劳图斯那样娱乐民众，而是向民众展示此前闻所未闻的真知灼见。在自己的主要长篇历史著作《编年纪》的前言中他宣布，荷马的灵魂已经转附到他身上。他的风格也相应高尚、热情，他厌恶奈维乌斯文体和诗作的粗糙，与喜剧相比他更喜欢悲剧。他在十八卷《编年纪》(这是从埃涅阿斯到作者当时的诗歌体罗马史)中，首次将罗马的征服看作是对全人类命运负有责任的罗马"美德"的胜利史。在自己的悲剧作品(留有二十二种作品的名称，其中包括罗马题材二种)中，他主要改编欧里庇得斯——"最能产生悲剧效果"的诗人、舞台哲学家——的作品。除了这些面向全体罗马民众的传统体裁，恩尼乌斯还首次提出了面向启蒙爱好者组成的朋友小圈子的新体裁。这种诗的格式和内容属混合型，既像教诲诗又像戏谑诗，模仿随意谈话中的优雅博学：除了对西庇阿的赞颂外，这里还有寓言和箴言诗，除了唯理论的普及读物《欧伊迈罗斯》、毕达哥拉斯派的神秘主义普及读物《埃庇卡摩斯》，还有情色诗歌(《索塔》)和滑稽模仿训诲长诗

(《贪食》),当然这一切都改编自希腊语。新体裁的样板是一些希腊化作品如卡利马科斯的《抑扬格诗集》类的作品,这种体裁以古词"萨图拉"的新解"杂咏"、"闲谈"命名。

恩尼乌斯的继承者传承了他的博学多识和启蒙精神,但没有传承他的多面性。恩尼乌斯在史诗方面没有直接继承者。悲剧的继承者是他的侄子和学生马库斯·帕库维乌斯(约前220—前130年),喜剧的继承人是他的朋友凯基利乌斯·斯塔提乌斯(死于公元前168年)。两人的共同点是尽量向希腊样板靠近。相比起来,"博学老人"帕库维乌斯(留有十三种作品的名称)更喜欢古典的索福克勒斯,而不太喜欢当时流行的欧里庇得斯,他提炼鲜为人知的神话题材,把一些哲理性议论和格言插入悲剧。凯基利乌斯(留有四十二种作品的名称)不赞成普劳图斯对待希腊喜剧的随便态度,否弃杂陈混合,竭力在自己剧本中重现阿提喀范本的复杂的波折情节,但是这种对精确转述的关注没有从情节扩展到风格,所以其人物对白中依然充满普劳图斯式的逗乐,而不是米南德的雅致。在这种混合希腊特点和罗马特点的做法中,紧随其后的一代看到的是优点,而久远的后代看到的则是缺点;因此凯基利乌斯很长时间都被看作是最好的罗马喜剧作家,但是传至今世的不是他的作品,而是更彻底地坚持自己倾向的诗人普劳图斯和泰伦提乌斯的作品。

布伯里乌斯·泰伦提乌斯(约前190—前159年)将凯基利乌斯的古希腊倾向贯彻到了合乎逻辑的终点:他将对传达古希腊精神精确性的关注转为对风格的关注,在情节中他再次使用杂陈混合(而不顾凯基利乌斯的其他学生的攻击,后者更关心传达原作字面意思而不是原作精神)。对泰伦提乌斯来说,重要的是性格而不是搞笑,是心理情境而不是计谋的作用。和阿提喀喜剧作家一样,对他来说喜剧不是娱乐工具,而是认知生活的工具;但如果说米南德看待自己作品中小人物的举止作为的态度是同情的,然而是自上而下的,带有精神上优越感的善意嘲弄,那么泰伦提乌斯则是以自下而上的态度、以他渴望参与的那个文化的代表者的身份看待他们。因此,希腊喜剧中的人物被他表现得高尚、高大,其身上的喜剧特点淡化了,米南德那种地域和日常生活的具体性弱化了,让位于可作模范的、全人类的 humanitas(人道)的特点;阿提喀喜剧中夺目的个性化语言完全被抛弃,所有角色一律使用有教养的罗马社会那种雅致流畅、首次在当地获得规范形态的口语。这种对规范语问题的关注证明,一个新的时期即公元前一世纪正在到来,届时该问题将成为首要问题。

429· 通往新时期的路上有一个过渡期,大致相对于公元前二世纪下半叶。在这个时期里完成了前一个世纪的文化发展趋势。希腊文化在罗马彻底扎

下根来，跟随希腊教师学习希腊语和希腊文化成为对有教养的年轻人的必然要求。来自古代习俗拥戴者的反抗减弱了。古罗马的美德应该自觉而不是自发地掌握，即应该通过希腊的哲理思考来掌握，这一点已经成为共识。当时罗马社会的文化中心，即小西庇阿（演说家和统帅、迦太基的摧毁者、波利比奥斯和帕奈提乌斯的朋友兼保护人）圈子里的主导观点就是如此。在这里，极端性软化了，大西庇阿和老加图的理想的积极面结合起来了。同样的观点存在于比如公元前120年代的盖尤斯·格拉古的圈子，前100至前90年代的克温图斯·卢泰提乌斯·加图卢斯的圈子。

同时，公元前二世纪下半叶也是罗马深刻的社会危机开始的时候。罗马仍然是城邦，却已经成为世界强国；自由民的道德一统化和政治一统化，曾经被早期罗马共和国坚持，在大征服时期仍能感受其遗迹，但现在却彻底瓦解了。少数掌权贵族（元老阶层，对外征服的全部好处都落到他们身上）和广大破产农民、城市平民之间形成了鸿沟。这在政治上导致了改革的尝试和起义，成为罗马百年国内战争的开端（前133年提比略·格拉古的演讲，前123年至前122年盖尤斯·格拉古的演讲，前100年阿普莱乌斯·萨图尔尼努斯的演讲）。在罗马的文学生活中，这导致民众发生分化：如果说恩尼乌斯的悲剧或者普劳图斯的喜剧还能受到元老院议员和平民的一致鼓掌欢迎，那么凯基利乌斯和泰伦提乌斯的喜剧就已经一方面受到贵族欣赏者的欢呼，另一方面却始终受到广大观众的冷淡。文化开始分裂成贵族文化和大众文化。




泰伦提乌斯《两兄弟》手稿片段及插图　罗马　梵蒂冈图书馆

社会危机伴随着精神危机。以规范对世界行善而为人称道的罗马美德的哲学理想，看起来与现实一点都不像。在开明的罗马贵族的哲学理论和政治实践之间、余暇生活与事务之间出现了脱节：文化兴趣不再充当对政治实践提供资助和补充的角色，它逐渐成为远离和回避丑陋现实的休闲手段。在恩尼乌斯的创作中还能看到两种体裁并存：一方面是面向大众的史诗和悲剧，另一方面是面对精英小圈子的“杂咏”；两代人之后，写悲剧的阿克齐乌斯和写杂咏的卢齐利乌斯已经互为思想上的敌手了。

根据这些进程，可以指出公元前二世纪下半叶罗马文学发展中的三个特点：表现城邦公民传统思想的老诗歌体裁的衰落；表现世界强国臣民个人主义思想的新诗歌体裁的崛起；在此期间逐渐可以在社会文化生活的意义上同诗歌一比高低的散文得到发展。这个时期的所有作品仅有片断传世。

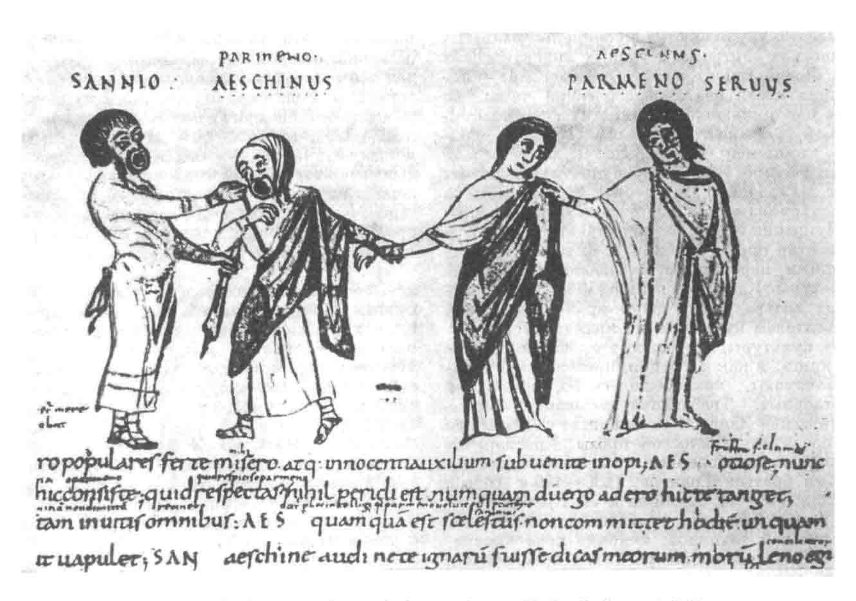
老体裁的衰落指的是面向从前广大的城邦民众的文学形式(史诗、悲剧和喜剧)的衰落。史诗的衰落尤为明显：恩尼乌斯的追随者已经试图用史诗来歌颂新的战争和统帅，但是没有引起当代人注意并被后代遗忘。

尽管有最后一位伟大的罗马悲剧作家卢齐乌斯·阿克齐乌斯(前170—约前85年，存世有四十三部作品的标题和片断)的天才表现，悲剧的衰落还是不可避免地到来。阿克齐乌斯竭力更新罗马悲剧，他再次将欧里庇得斯作为主要样板学习，试图以神话内容和诗歌形式的漂亮演讲来对现实进行暗示，从而克服公众的冷漠；他获得过成功，他也赢得了最佳罗马悲剧作家的荣耀，但是他死后悲剧在罗马不复存在了。

注定要在贵族和平民的不同口味中摇摆不定的喜剧经受了特别复杂的演进。从希腊生活中搬演过来的喜剧(披衫剧[①]，名称源自身穿希腊民族服装——披风、披肩)在从普劳图斯到出身下等人的泰伦提乌斯的发展过程中，越来越贵族化，到泰伦提乌斯之后就在民众中完全不再受欢迎并逐渐消亡。剧作家开始根据罗马民族生活撰写原创喜剧(长袍剧，名称源自身穿罗马民族服装托加——长袍)，但是其命运仍然如此。如果说长袍剧的第一个作者提提尼乌斯(凯基利乌斯的同时代人)还以普劳图斯的粗俗幽默为榜样，那么他的继承者卢齐乌斯·阿弗拉尼乌斯已经是泰伦提乌斯和米南德的崇拜者了。长袍剧跟在披衫喜剧之后也贵族化了，不再受民众欢迎，并在公元前一世纪凋亡。于是，为广大戏剧观众服务成为民间滑稽喜



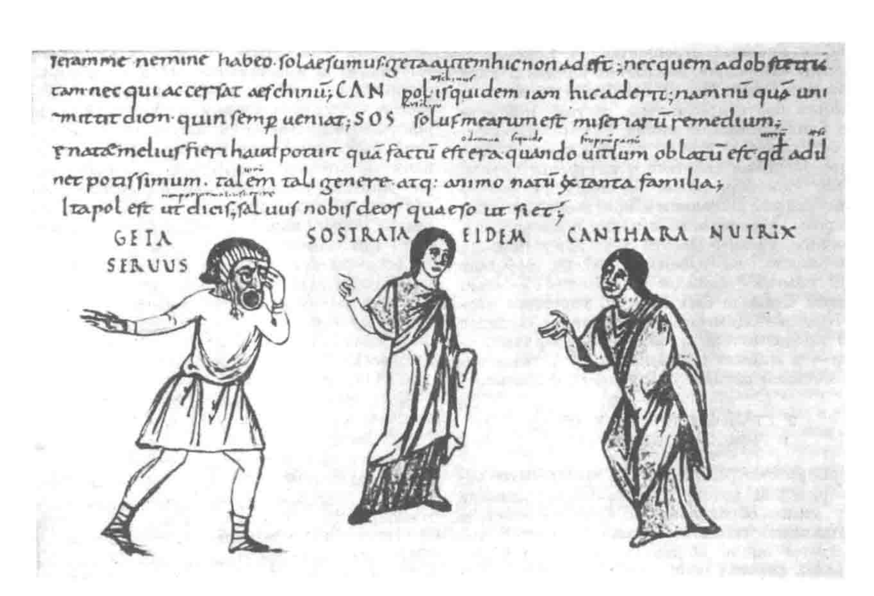
① 或译希腊装喜剧。——译注




泰伦提乌斯《两兄弟》手稿片段及插图　罗马　梵蒂冈图书馆

剧的命定之事。这种喜剧被称为阿特拉笑剧，此前仅作为戏剧演出结束时一种简单的余兴节目而存在，直到公元前二世纪至前一世纪交替期间才获得文学加工；与它相似的还有从亚历山大城引入罗马的摹拟笑剧，这两种体裁一直存在到古罗马文化末期，始终受到普通民众的喜爱，也一直受到"崇高"文学的鄙视。这样，罗马的文学和戏剧相互脱离了，两个极端的一极是由悲剧演化而成的"供阅读的"演说剧，另一极是由喜剧演化而成的半即兴的滑稽喜剧。

反映更为个人主义的新意识形态的新体裁的崛起，首先和盖尤斯·卢齐利乌斯（前 180 或 148—约前 102 年）的名字联系在一起。他写有三十卷《闲谈集》。这个对恩尼乌斯来说是次要的体裁，对他来说则是主要体裁。他出身自由民，很富有，是西庇阿的朋友，他在诗中积极回应当代罗马生活中的一切——政治事件、文学争论、习俗和时尚等；但是，在毒辣尖刻地议论这一切的时候，他不是站在战士的立场，而是以观察员、旁观者的身份享受自己的闲暇生活并居高临下地俯视世界；在他那里，与对社会生活的反应交织在一起的不仅有像恩尼乌斯那样的流行哲学思考，还有关于自己、关于自己到西西里领地旅行、关于自己的情爱奇遇、关于自己的奴隶和家人等的抒情诙谐故事，而这些东西以前在罗马诗歌中不曾有过。从标题的含义可以看出，在卢齐利乌斯的《闲谈集》中，所有这些题材构成了一个五光




泰伦提乌斯《两兄弟》手稿片段及插图 罗马 梵蒂冈图书馆

十色的大杂烩。在活动于公元前二世纪至前一世纪交替时期的下一代诗人那里，对罗马而言的新主题已经包装成各种希腊化体裁。卢泰提乌斯·加图卢斯、波尔奇乌斯·利奇恩和瓦莱里乌斯·埃狄图乌斯练习写作雅致的色情箴言诗和知识性教诲长诗；列维乌斯写作神话题材的抒情系列诗歌《埃洛托佩格尼》，其形式很像希腊化时期的“梅利亚姆勃”[①]；萨伊模仿忒奥克里托斯的田园诗；马特乌斯模仿赫罗达斯用跛脚抑扬格写的迷迷阿姆勃。由于存世片断太少，这些作者的作品几乎不为我们所知，但是罗马的第一波亚历山大化浪潮对于未来卢克莱修和卡图卢斯诗歌的意义是不言而喻的。

431·

公元前二世纪末散文的发展还和罗马文学地位发生的普遍变化相关。和公元前四世纪的希腊一样，城邦文学形式的衰落日益导致书本（而不是舞台）越来越成为文学（至少是“崇高”文学）的载体；还是和希腊一样，散文体裁尽管暂时还较弱，但已开始排挤诗歌体裁。罗马政治斗争环境的要求和希腊化时期散文范例的影响结合到了一起。老一代人中以雄辩术闻名的有格拉古兄弟（前 130—前 120 年代），年轻一代中有马可·安东尼和卢齐乌斯·克拉苏（前 90—前 80 年代）。这个时期在雄辩术的运用上人们开始自觉地学习演讲技术，到世纪末出现了第一批拉丁语演讲教材，其中一本

① 一种尖刻抨击社会不公、直面大众的诗歌体裁。——译注

由马可·安东尼编撰。历史学首次摆脱罗马创建以来没有改变过的"编年纪"的繁冗形式：卢齐乌斯·塞利乌斯·安谛巴特以高雅的诗歌体写作关于汉尼拔战争的专著；塞普罗尼乌斯·阿瑟利奥描写当代史，像波利比奥斯那样关注各种事件的内在联系。最后，除了雄辩术和历史学，罗马散文还出现了一个新领域——关于古代事物的语文学和科学，这是那些对当代感到厌恶的人们的学术休闲避难所。公元前二世纪至前一世纪之交活动着罗马第一个语文学家卢齐乌斯·埃利乌斯·斯提隆。斯提隆的学生是瓦罗，演说家克拉苏的门生是西塞罗，塞普罗尼乌斯·阿瑟利奥的继承者是萨卢斯提乌斯，传承安谛巴特的是列维乌斯。这个时代的散文就这样为下一个百年的繁荣做好了准备。

### 2. 罗马文学中各种体裁的形成

·432

上述罗马文学起始时期全部三个阶段，因受制于公元前三世纪至前二世纪罗马社会的快速发展而各不相同，但都有一个共同的问题，一个对所有作家都很重要的问题，那就是体裁。罗马进入这个时期的时候，已有的口头民间文学材料几乎都是尚未成形的；而当罗马走出这个时期的时候，已经掌握了希腊文学的全部体裁。经过第一代罗马作家的努力，罗马各体裁在当时获得了清晰的面貌并几乎保留到古罗马文化末期。构成该面貌的各种元素有三方面的来源：有的来自希腊古典作品，有的来自希腊化的当代，有的来自罗马民间文学创作传统。各种体裁的形成各不相同。

史诗缘于因荷马名声而备受尊崇的希腊传统，被认为是最高尚的诗歌体裁。因此在罗马文学中，它一开始就被看作是歌颂罗马人业绩的最合适的形式。由于罗马人没有发达的神话，此类歌颂便具有历史史诗而不是神话史诗的形式。罗马第一个史诗作者李维乌斯·安得罗尼库斯选择翻译的不是《伊利亚特》而是《奥德赛》，原因就在于俄底修斯的旅行据传说是去了西地中海沿岸地区，与读者意识中传奇的史前意大利有关。奈维乌斯关于布匿战争的长诗和同时代的费边·皮克托的历史著作互相呼应，恩尼乌斯的《编年纪》和老加图的《史源》互相呼应。如果说史诗一开始的传奇和半传奇部分还能够关心对材料加以艺术的编排，那么在随后的部分里这种历史史诗就不可避免地变成了有韵律的编年史。比如，恩尼乌斯在完成了十二卷或十五卷《编年纪》的最初构思后，开始逐步增添新卷，就像真正的编年史作者，在补充的新卷里描写最近年代事件。这种史诗当然不能按照荷马的范本构建，更可能成为其样板的是科里洛斯、里阿诺斯等人的希腊化

史诗；但是由于缺乏材料，无法确定希腊化对早期罗马史诗的影响程度。

罗马史诗风格在更大程度上受到荷马经典作品的影响。奈维乌斯的主要文风就是滞重的散文体：

> 罗马人登上马耳他岛，将该岛
> 劫掠一空，焚烧并劫掠，毁灭敌人的财产……

显然，这是一种传承自当地宴饮歌的风格。恩尼乌斯在史诗中使用六音步长短短格而不用萨图尔努斯格律，他还引入荷马风格而抛弃奈维乌斯的朴素：他竭力将荷马的史诗格式植入拉丁语中，他讲述的罗马执政官就像《伊利亚特》讲述的勇士，他以埃阿斯为原型塑造罗马军团长作战时的英勇形象。但是如此"荷马化"全部编年史材料是不可能的，所以除了模仿古典史诗之外，还能在恩尼乌斯那里见到奈维乌斯式的关于执政官选举和军队调动的枯燥报告；而像罗慕洛的母亲瑞亚·西尔维亚的梦之类的极其炽热的情节，显然是以希腊化诗歌为目标的。这样，史诗文体全部三种来源的成分被恩尼乌斯混合在一起，但还没有形成一个综合体。

433·

戏剧体裁在罗马不像在希腊那样与宗教和祭祀有关联，因而从来没有像史诗那样受尊重。戏剧始终仅仅被看作是娱乐手段。迄至公元前54年，罗马没有固定剧院。演出在临时木架戏台上进行，舞台低而宽。这就表明，罗马剧院传承的不是舞台高而窄的希腊化城市剧院，而是意大利和大希腊的民间临时戏台。观众直接聚集在戏台前；后来才在舞台前（希腊剧场的中间部分那个位置）放置元老院成员专用座位，而在半圆形剧场前安放普通民众的座位。剧场很小，演员表演时不戴面具，面部表情大家都看得到。只是到公元前一世纪剧场建筑扩大后，才开始使用面具。演员不是全权罗马公民，通常是获释奴；他们组成演出班子（grex——"群"），领头的是班主（dominusgregis）。节庆活动主办方委托班主组织演出，而他要从剧作家那里买下剧本并负责排演。和雅典一样，通常每次上演的都是新剧；只是从公元前二世纪末起，才开始复演已经成为经典的老戏。

不完善的罗马剧院技术能解释罗马戏剧的很多特点。首先可以解释音乐元素：在罗马当时条件下挑选几支能歌善舞的优秀合唱队是不可能的，因此在喜剧中甚至连幕间休息时的合唱都完全取消，在悲剧中也减到最少。在戏剧中取代合唱而普遍使用独唱——小赞美歌；为演唱方便起见其格律和希腊合唱相比大大简化；如果演员没有嗓音天赋，有一个专门的歌唱演员和他一起登台。与此同时，在表演长笛伴奏的长诗宣叙调时舞台也

加宽了。抑扬格三音步对话，七重音和八重音节奏的宣叙调，主要为长短长格和短长长格的小赞美歌——这三种元素交替组成了罗马戏剧结构。泰伦提乌斯比普劳图斯克制，小赞美歌用得很少。但总的来说，戏剧中音乐作用大大增强，使得罗马悲剧从形式上让人想到十八世纪的歌剧，喜剧则让人想到轻歌剧。之所以这样，部分原因是独唱抒情成分在后期希腊悲剧（欧里庇得斯的作品已经很明显）和希腊化谐谑短剧（如《女孩的抱怨》）中的强化，部分原因是意大利民间戏剧中歌舞的作用。

除了不完善的技术，更大程度上影响罗马戏剧性质的是观众的不专业。希腊悲剧和喜剧情节对罗马观众来说是陌生和不平常的材料，为了让情节引起观众应有的悲伤或欢笑而不是困惑不解，必须对希腊范本的悲剧因素和喜剧因素加以夸张处理。因此罗马悲剧看上去更悲怆，而罗马喜剧则比希腊喜剧更搞笑。这种情况由于全部希腊戏剧都被罗马人看作遥远的异国情调而更为加剧。希腊悲剧神话背景中的每个名字、每个名称都能引发希腊人的种种联想，而这种背景对罗马人来说只是不确定的“非常遥远的王国”；他们看关于珀耳修斯和阿伽门农的悲剧，就像希腊人看关于亚述国王的表演。希腊喜剧有传统人物如狡猾的奴隶、优雅的交际花、博学的厨师、谄媚的食客、剽悍的军人等，这种背景对罗马这个半农耕社会的居民来说也很不真实；于是喜剧作家更强调这个世界的假定性，想象地夸张表现希腊生活的“放纵”（“在我们希腊都是这样的……”），并以罗马琐碎的实际事物（会提到罗马的习俗、罗马的官员等等）对之进行大肆突出。结果，被称作“生活的镜子”的希腊化喜剧变成了可笑的怪诞作品。比如，在普劳图斯的喜剧《驴》中，奴隶骑在低三下四的主人身上在舞台上跑。不过，这种特点更多见于普劳图斯，泰伦提乌斯则较为冷静、现实，但也因此他的喜剧不那么受欢迎。

除了背景，罗马观众对戏剧情节的理解也不同。希腊悲剧中，神话的结局观众早就知道，维持对情节发展的兴趣靠的不是紧张的等待，而是对细节的悲剧性嘲讽。和悲剧一样，希腊喜剧也尽量以预告性的开场白把剧情告诉观众，以使观众的注意力不是集中在总结局上，而是集中在对情节的某些转折的“喜剧性嘲讽”上。罗马的情况不一样。罗马悲剧作家不能指望其神话事先为观众熟悉，他组织剧情应当不靠细节，而要靠观众对结局的紧张期待。同样，罗马喜剧作家也开始少用喜剧性嘲讽而多用喜剧性意外这样的手段。普劳图斯还使用预告性开场白，因为他的观众太不专业，事先不做解释的话，戏剧中复杂的计谋可能根本看不懂。不过泰伦提乌斯已经完全放弃事先告知情节的习惯做法，不靠嘲讽而靠紧张组织剧情，开场白离开故事而与观众进行文学论战题材的谈话。 ·434

在选择题材和情节时还需考虑到观众。因为观众刚开始习惯希腊体裁,需要使用相对类似的材料来帮助观众。所以罗马悲剧的题材相比希腊悲剧就要单一得多;几乎一半已知情节和特洛伊战争及阿特里代兄弟命运的系列神话相关——显然,这是为了纪念罗马民族的起源。其他神话很少使用,尤其是关于赫拉克勒斯和忒修斯的悲剧几乎没有。

喜剧的题材也相当单一。男青年有一个严父,爱上的女孩属于拉皮条男子所有,后者想把她嫁给富裕而好吹牛的军人;但是在狡黠的奴隶(有时为食客)的帮助下,男青年弄到钱赎出女孩并愚弄了竞争对手,女孩则通常出身自由民而且堂堂正正——这就是罗马喜剧的典型情节(《说谎者》、《古尔古里翁》、《厄庇狄库斯》等)。纯粹的上述情节套路也许不很多见,但一部罗马喜剧里必定会出现此类套路中的一种或(更常见的)几种成分。普劳图斯和泰伦提乌斯运用了这个不算丰富的原料库,并用得相当不同、非常出色,但是他们也开始在开场白中嘲讽程式化的喜剧角色——忙碌奔波的奴隶、怒气冲冲的老头、贪嘴的食客,等等。

悲剧从希腊原作中借用的主要是热情奋发的欧里庇得斯,喜剧则借用米南德。罗马就这样继承了希腊化趣味。罗马的翻译很随意,轻易删减、扩充,将对话改成短赞歌或者反过来把短赞歌改成对话,甚至将另一部希腊剧本里的人物和场景加入进来(杂陈混合)。需要指出的是,最后一种手段始终被认为不体面,被看作是对原作的破坏,所以显然仅限于一些情节片断。可以认为,罗马人最初是在悲剧中运用杂陈混合的,观众在这样的悲剧中通常会看到好几个剧本使用同一个神话情节。只是到了后来,这种手法才用于更加多样化的喜剧题材,不过还是没能避免某些不协调。总的来说,背离原作是为了服务于罗马戏剧家的总目标,即在悲剧中强化悲剧因素,在喜剧中强化喜剧因素。比如,恩尼乌斯的《伊菲革涅亚》中,欧里庇得斯那里的女仆合唱被士兵合唱所代替,以便强调女主人公的孤独;而在泰伦提乌斯的《两兄弟》中,从皮条客那里拐走女孩的情节由讲述转为场面,以便达到热烈的喜剧效果。比结构的背离使用得更多的是风格的背离,悲剧的风格变得更加崇高庄重,喜剧风格则变得更加鄙陋和粗俗。如果说,欧里庇得斯笔下的美狄亚这样开始说话:"科林斯的女人们,我到你们这里来了……"那么恩尼乌斯笔下的美狄亚则说:"各位科林斯高地要塞的女居民、富裕的贵夫人们……"如果说米南德笔下的丈夫大概这么抱怨妻子:"我的妻子令人厌恶,因为她总是好管闲事。"那么凯基利乌斯大概会如此表达:"我刚一到家,她就窜上来吻我,——这是要你把在外边喝的都吐出来。"

罗马戏剧中占有特别地位的是反映罗马本地题材的"实验性"戏剧——

假托悲剧和长袍喜剧。假托悲剧的出现无疑受到以历史为题材的亚历山大派戏剧(《地米斯托克利》、《卡桑德莱伊达》)的影响,其中清晰地分成两组,一组是讲述半传奇罗马历史的悲剧(奈维乌斯的《罗慕洛》、阿克齐乌斯的《布鲁图斯》等),以及另一组讲述罗马最近的胜利并用于凯旋或葬礼演出的改编悲剧(奈维乌斯的《克拉斯蒂迪乌姆》、恩尼乌斯的《安布拉基亚》等)。这些实验悲剧仅有个别留存,已知公元前三世纪至前二世纪的假托悲剧的剧名不超过八个。长袍喜剧存在的时间较长,但由于传世片断太少,它对我们仍是一个谜。保存下来的剧名表明它们的情节展开背景是家庭日常生活,但是类似米南德剧中的计谋是如何在这个没有交际花、食客和足智多谋奴隶的意大利环境中展开的,我们不得而知。长袍剧最终也只是文学实验,并让位于具有民间深厚根基的阿特拉笑剧;而阿特拉笑剧轻松地吸收了披风剧和长袍剧的全部题材,将其简化、粗俗化,使之合乎四个面具的标准:马库斯很容易担当男青年的戏剧功能,帕普斯担当老头的功能,布科则担当食客的功能,等等。

· 435

以上便是希腊戏剧在罗马舞台上经历的变化。这种变化把古典悲剧变成了类似传奇剧的东西,将新阿提喀喜剧变成了普劳图斯那里类似滑稽剧和泰伦提乌斯那里类似爱情剧的东西。这些变化对欧洲文学史殊为重要。正是普劳图斯和泰伦提乌斯的罗马喜剧后来成为近代欧洲喜剧作家的范例:从十六世纪起模仿他们写喜剧,先是用拉丁语,后来用意大利语,再后来莫里哀使这类喜剧在整个古典主义和启蒙运动时期都占统治地位。正是罗马悲剧(其中恩尼乌斯、帕库维乌斯和阿克齐乌斯等人未传世作品的传统由塞涅卡传承)成为欧洲第一批悲剧作家(从十四世纪的阿尔贝提诺·墨萨多到伊丽莎白时期的英国戏剧家)的范例;在对希腊范例有更多了解的罗马悲剧作家的影响下,这类悲剧才逐渐开始得到改造。

昆提利安[①]说:"'杂咏'完全是我们自己的。"他认为,这是罗马人唯一独立发展而不是从希腊人那里引进的体裁。这种观点仅仅部分正确。因为我们在恩尼乌斯和卢齐利乌斯那里看到的杂咏,最像那些重现民间哲人说教性"狄阿特利巴"的希腊化体裁,是卡利马科斯在高尚文学里用抑扬格表现的体裁,也是麦尼普在低俗文学里表现的体裁;在这类作品的标题中传统使用"混合"这一概念,相当于罗马词"杂咏"。反过来,罗马杂咏和当地意大利民间作品的关系无法确定;的确,罗马语文学家还用"杂咏"这个词

① 或译昆体良。——译注

表示伊特鲁里亚样式的前文学戏剧演出，但是这更可能是个误会（也许是个错误的词源判断）。

但是昆提利安的正确之处是，在罗马土壤上这个体裁获得了完全不同于希腊土壤上的发展。如果说，希腊化时期的“狄阿特利巴”是从经历过长久发展而开始瓦解的各种体裁中借用的许多元素的混合体，那么罗马杂咏则是罗马还未知的、未来将在罗马土壤上获得发展的各种体裁因素的混合体。因此，希腊化的“狄阿特利巴”后来实际上没有得到发展，它的诗歌形式很快就消亡了，而以散文形式将自己无定型的体裁几乎一直保持到第二智者派和古罗马文化末期。罗马杂咏则一下子成为好几种罗马新诗歌体裁的源头。杂咏的训诲主题和文学论争主题发展成训诲长诗体裁（阿克齐乌斯的《戏剧集成》、波尔奇乌斯·利奇恩的文学史长诗），爱情和自传题材发展成抒情体裁（卢泰提乌斯·加图卢斯圈子的诗人）；同时，杂咏本身内容收窄，变成普及性道德议论，批评当代习俗；而杂咏从“混合体”变成内容和形式都相当清晰、独立和富有特点的体裁，“讽刺诗”这个名称[①]（部分是因为对希腊“羊人剧”精神的错误联想）因而固定用于这种体裁。这一进化到了贺拉斯的作品和公元前一世纪的讽刺作品中才完成，但是卢齐利乌斯已经感到这个体裁内部的统一正在逐步巩固并指出了这一点，同时完成了从各种诗歌格律的传统混合（最初五卷著述）到统一的六音步长短短格（后期著述）的转变。

雄辩术和历史学与罗马的现实联系最紧密。各种文学体裁中唯独它们被认为配得上罗马贵族。特别是雄辩术，具有元老院辩论的历年经验。纯粹的罗马传统在雄辩术里保持得最长久；这种古老的雄辩术在老加图的演讲中达到最高峰，在老加图死后仍享有盛誉。但是这种雄辩术之所以能够维持，依靠的是演讲者的个人才能和经验；其主要原则由老加图简要表述如下：“抓住实质，词语自然迎刃而解”，该原则不能弥补才气不足，演讲记录太少也无助于总结经验。因此当格拉古兄弟第一次将希腊演讲术的有效手段引入自己的演讲时，在罗马雄辩术里激起的变革可以同高尔吉亚曾经在阿提喀雄辩术里引起的变革相媲美。首先，显然一个掌握演讲技术的一般演讲者，会比一个没有掌握此种技术的一般演讲者高明很多；其次，现在已经有可能学会雄辩术的秘密（而不是仅仅向父辈模仿）了，所以来自渴望权力的“新人”中的演讲者处在与自己的对手——世袭的元老演讲者——同



① 在拉丁语中，杂咏和讽刺作品两者的词形只差一个字母，而意义方面前者包含后者；有时讽刺一词也等于萨图尔努斯诗体。——译注

等甚至更加优越的地位。因此，在国内战争开始的情况下，当元老院保守派的反抗加剧时（比如，公元前 92 年甚至发布告示禁止以拉丁语教授演讲术），希腊式演讲术首先开始为元老院反对派（平民派）服务，只是后来它才被元老院显贵完全接受并作为武器。

在罗马，历史学是雄辩术的一种自然延续：在处理国家事务时，罗马元老院元老以演讲来论证自己的政治措施；隐退后，他编写历史证明自己以往活动的正确；老加图就把自己以前在元老院的大量演讲原文片断插入《史源》。罗马历史学家的材料来源首先是国家档案馆的祭司编年史，其次是世代相传的英雄故事；早期罗马历史学继承了前一种材料来源按年代将事件枯燥分类的做法，继承了后一种来源对语言进行诗歌性修饰的做法，这一做法显然也被以后的历史学家仿效。

第一代历史学家费边·皮克托及其仿效者用希腊语写作史书，第二代，老加图及其仿效者，用拉丁语写作，但是所有这些人都采用编年史这个形式，尽管老加图曾大胆尝试不“按年代”而“按部类”对事件分类，并在自己的概述中不仅包含罗马，还包含了意大利全部村社。约公元前 130 至前 120 年代，古老的祭司编年史以原貌出版后，不再需要每次都从头开始复述了，所以塞普罗尼乌斯·阿瑟利奥和塞利乌斯·安谛巴特将其选题限于较晚近的封闭时期，而且前者阐述时强调政治因素，后者则强调诗歌因素。历史编年史开始分化为历史杂文和历史小说。罗马历史学家还没有达到创作带有哲学理念的历史学的高度，对罗马征服的世界性意义进行思考的任务落到希腊人波利比奥斯身上。

历史学家波利比奥斯和哲学家帕奈提乌斯都是小西庇阿的朋友，这两位希腊思想家不是偶尔而是长期正式住在罗马并了解其文化，他们的活动合乎逻辑地成为我们所研究时期的结束。希腊社会长久以来对罗马征服者持敌对态度，以他们为标志，现在首次接纳罗马对自己的精神价值体系所做出的贡献。此前我们讲的是希腊对罗马文化的影响，现在可以讲讲罗马对希腊文化的反影响了。

来自迈加洛波利斯的波利比奥斯（约前 200—前 120 年）作为亚该亚贵族人质来到罗马，住了约十六年；然后他回到祖国，在征战中陪伴小西庇阿，是罗马在希腊建立政权的组织者，写有四十卷《历史》，涵盖公元前 220 年至前 146 年的各种事件（完整存世的有五卷，十三卷只有摘要，其他为片断）。他出身显贵，从小准备从政、从军，对历史产生兴趣首先是出于实用目的。历史学的实际好处对他而言是可以在各种事件中辨识方向并根据它们之间的联系预言其以后的走向。因此，他在历史中寻找的首先是起作用的客观因果性规律和决定论规律。个人作用在他看来是微不足道的，命运

对他而言仅仅是各种事件的不明原因的代名词。对他来说，生活中各种变化的真正源头是政治形式的自然进化——从君主制到贵族政体，然后到民主制，再到君主制，而且其中每一个形式先是经历上升、和谐阶段，然后经历衰落、纷争阶段。

这种思想不是新的，说到底它源自亚里士多德和逍遥学派的政治理论；但是在波利比奥斯那里有所不同。这是因为波利比奥斯的视野极为宽阔：他不受限于某个村社，而把整个地中海沿岸地区——罗马、迦太基、希腊城邦、东方各国——尽收眼底。我们看到，全世界每个国家，无论大小，或慢或快都在发生社会形式的同一种循环演变，它注定正在将各国或者带向繁荣，或者带向解体。这幅文明世界各地统一的历史进程图景是古希腊罗马历史思想的最高成就；普遍性、同步性和实用性是波利比奥斯《历史》的三大主要原则。波利比奥斯以该统一规律尺度衡量当时各国后得出结论：各国中罗马现在处于历史最繁荣时期。罗马国家制度将贵族政体、民主制、君主制的特点和谐结合，也就是说实现了希腊哲学家梦寐已久的那种理想；罗马军事制度比希腊人和马其顿人引以为豪的一切还要优越；罗马在当时各国中是唯一能够免遭内乱和外敌入侵的，因此仅用半个世纪（前220—前168年）罗马就将整个地中海沿岸地区收归麾下也就是合乎规律和卓有成效的了。波利比奥斯没有对罗马统治的黑暗面视而不见，他依然是亚该亚爱国者，他为希腊丧失自由而悲伤，但是阶层利益对他来说高于爱国利益，因为他欢迎以罗马为代表的这样一个曾经非常需要奴隶制社会的世界大国。

罗得岛的帕奈提乌斯（约前180—前100年）是克拉特斯和雅典斯多葛学派的门生，以小西庇阿的客人身份在罗马生活了近二十年，精通拉丁语，能欣赏盲人阿庇乌斯的古老演讲。公元前129年他成为被当时的卡涅阿德斯批判得摇摇欲坠的雅典斯多葛学派的首领，并对它实施了根本改造，以致有些学者认为从他起开始了该学派历史上的新阶段——中期斯多葛主义。像波利比奥斯在历史中首先寻找政治活动准则一样，帕奈提乌斯在哲学中寻找日常生活准则。这种实用主义使得他在三个重要方面背离了古典斯多葛主义的基本原理。首先，他拒绝研究第一代斯多葛派的抽象逻辑和离奇的辩证法：他的注意力集中在该学说的最实际部分，集中在伦理学。其次，他不赞成完美智者这样的目标，因为智者的心灵中只有纯理智而没有欲望；他考虑的是普通人，对普通人而言理智只抑制天然欲望并使之达到和谐平衡就足够了。第三，他拒绝早期斯多葛学派的无限制的个人主义和世界主义。他承认，人就其本性而言是社会一员并被要求为社会服务。这样，帕奈提乌斯注意的中心不是独自面对世界理智的抽象的人，而是属

于自己时代和社会的具体、普通的人。其学说的目的与其说是思辨性的，不如说是教育性的。在尚不稳固的希腊化君主制条件下，人和国家之间的对立导致产生了芝诺和克里西波斯的古典斯多葛主义；同样，罗马这个世界强国对希腊奴隶制社会的依靠导致产生了帕奈提乌斯的温和的斯多葛主义。斯多葛主义的四种主要美德——理智、正义、勇敢和节制——很像帕奈提乌斯笔下的罗马“virtus”（德性）的传统品质。如同波利比奥斯的历史是借助于希腊政治理论对罗马国家制度的论证一样，帕奈提乌斯的哲学是借助于希腊伦理学理论对罗马“德性”理想的思考。

两位思想家——非常乐意接受强硬罗马统治的希腊贵族代表，以及非常乐意接受高尚希腊文化的罗马贵族代表——的共同点便在于此。从现在开始可以将希腊文化和拉丁文化作为统一的古希腊罗马文化来谈论，而罗马已经成为这种文化的中心。

# 第六章　公元前一世纪的希腊文学和罗马文学

· 437

## 1. 时代与文化

公元前一世纪，罗马政权实际上已经统一了地中海地区。前六十年代，庞培远征，建立了罗马对小亚细亚和叙利亚境内希腊化各国的统治；前五十年代，凯撒远征，使高卢臣服于罗马；前三十年代，屋大维（后来的奥古斯都）使埃及变为罗马的一个行省；前一十年代，他麾下的统帅们又征服了多瑙河流域地区。罗马帝国的疆域至此达到了莱茵河、多瑙河、幼发拉底河流域，而此后就几乎没有向前推进了；企图推进原有边境的两次尝试于公元前 53 年（败于帕提亚[①]人）和公元 9 年（败于日耳曼人）以惨痛的失败而告终。

然而，罗马国内的政治体制严重滞后于其对外政治的胜利。随着统治的扩张，公元前一世纪中期的罗马成为一个世界性大国，它需要发达的奴隶社会，但由于其政权组织形式还停留在城邦制，这就束缚了社会生产力的发展。这是一个城邦共和国；意大利人甚至到公元前 89 年还不能完全享有罗马公民权；而各行省被看作是征服的国家，遭受着有组织的掠夺。这更是一个寡头政治制的共和国，因为它的国家公职仅仅是少数占有土地的显贵——元老阶层的囊中之物，甚至富有商人社会阶层（所谓骑士）也只能

· 438

① 或译安息。——译注

间接参与国家事务，广大的小农阶层和城市平民完全被排斥在政治生活之外。

为有效使用世界大国的巨大财富，客观上需要扩大国家机器的社会基础，与意大利的中层阶级和其他各行省居民中的高层阶级分享政治利益，也需要联合整个国家的奴隶主阶级的力量。这一必要性在一系列寡头政治危机的征兆——没有完全公民权的意大利人的起义（前91—前88年）、各行省的骚乱（前88年小亚细亚发生的杀戮罗马人事件，前80—前72年的西班牙塞多留起义），奴隶起义（前104—前100年的西西里奴隶起义，前73—前71年的意大利由斯巴达克领导的起义）等——出现之后显得更为迫切。元老阶层竭力维护自身特权，不可能进行改革，因此便逐渐形成了向有声望的军事首领独裁统治的过渡，而这个军事首领本来是有可能镇压社会底层、联合社会上层的。夺取政权的斗争延续了整个公元前一世纪。其中最重要的时刻包括：马略和苏拉之间的国内战争（前88—前82年）和苏拉的独裁统治（前82—前79年）；前三头共同执政（前60年）；庞培和凯撒之间的国内战争（前49—前46年）；凯撒独裁统治（前48—前44年）；后三头共同执政（前43年）；安东尼和屋大维·奥古斯都之间的国内战争（前32—前30年）和奥古斯都统治时期（前27—公元14年）。奥古斯都成功地找到了最适合的政治体制，解决了国家面临的社会问题，被看作是罗马帝国当之无愧的奠基人。

在我们看来，罗马从共和制过渡到帝制是历史的必然，但对于当时的人们而言这却是一场悲剧。他们所看到的只是共和制的灭亡，对他们而言这就是罗马的灭亡。如果说罗马能实现对各民族的统治是因为罗马“virtus”（美德）的优越性，那么，只有这代代相传的美德的丧失才会撼动其统治。由此便形成了关于罗马道德致命衰退的看法，这一看法在公元前一世纪的思想界十分流行：古罗马的美德教育人们把共同利益看得高于一切，如今它却被利欲熏心、贪图功名等教育人们将个人利益看得高于一切的恶习所损害和破坏了；这一堕落过程的开始是对迦太基的胜利，此后罗马人便丧失了从前军人的淳朴；这一过程的结束，按悲观主义者的看法，就应当是罗马的灭亡，而按乐观主义者的看法，则是通过苦难赎罪，实现罗马道德和政治的复兴。那些相信有可能获得拯救的人，想必带着加倍的热忱投入到社会斗争中去；而那些不相信这一点的人，则逃避社会事务，沉迷于自我。事业与休闲、行动与沉思、社会与自我之间的对立，在前一时期已然存在，现在它们的对立则达到了极其尖锐的程度。这种对社会危机的意识，对其解决之道的寻求，成了国内战争时期所有罗马文学的共同内容——西塞罗、萨卢斯提乌斯、卢克莱修、卡图鲁斯的作品都是如此。与此同时，积极的社会

倾向主要反映在当时的散文中，个人主义的倾向则主要反映在诗歌中。

这一时期希腊文学在罗马文学面前已经退居次要地位。在地中海统一和各行省无权的条件下，罗马自然成为这个世界性大国的文化中心。希腊和东部希腊化地区则沦为文化生活的边缘地区。公元前一世纪是希腊文学极度贫乏的时期。几乎所有稍具天赋的作家和学者都汇聚到罗马，或者担任自己所在的罗马行省长官的顾问。波利比奥斯还不得不出面证实说，罗马政权对希腊统治阶层的益处对他们来说已经是毋庸怀疑的了。哲学家和诗人费洛德莫[①]在那不勒斯作为贵族皮索的食客（人身依附）居住下来，职业即兴诗人利西尼乌斯·阿基亚斯[②]先投靠统帅卢库尔，后又投靠西塞罗，语法学家帕森尼奥斯[③]则成了一些年轻的罗马诗人（"新诗人"）的文学参谋。他们为罗马读者撰写论文，为罗马庇护者写歌功颂德的诗句。小型警句诗是唯一一种保持了生命力的希腊诗歌体裁。墨勒阿革洛斯[④]（加达拉的）、费洛德莫和后代人安提帕特（塞赛洛尼基的）的警句诗（主要是爱情诗）是这一古希腊罗马体裁的最好典范。正是在这一时期墨勒阿革洛斯编写了第一部希腊警句诗集（《花环集》，约公元前 80 年），并成为所有后来者的范例。希腊失去了现在，便开始转向过去，由于政治上毫无建树，它就从自己古老的文化遗产中寻求慰藉。最初，出现了一些文化复古的征兆，经过一二百年这一现象就无所不在了。哲学领域的复古趋势也很明显，越过希腊化时期的各个学派而直接返回古典哲学家的"真正"理论成为一种风气；这一趋势也出现在演说术中，模仿阿提喀风格（公元前四世纪）的演说家的语言和文体成为一种风气，希腊语言和文体后来的发展被看作是不纯正和蜕化（亚细亚风格）而被一笔勾销。不过，直到公元前一世纪的最后二十五年，这种复古倾向仍未走出学者的小圈子，具有代表性的是，关于这些情形的最初信息我们不是从希腊，而是直接从罗马方面获知的，比如，我们知道的公元前一世纪第一个新毕达哥拉斯门徒是罗马元老尼基丢斯·菲古卢斯[⑤]，而同最初的阿提喀派进行辩论的是西塞罗。



的确，这一时期罗马文化异乎寻常地快速走向希腊化。从前过分刻板严峻的作风遭到彻底抛弃；希腊化的最后一次兴盛是在公元前 90 年代，那时候拉丁语修辞学校被临时关闭，舞台上的翻译戏剧让位给意大利即兴小

---

① 约公元前 110 年至约前 35 年。——译注

② 约公元前 120 年—？——译注

③ 创作时期约公元前一世纪，语法学家、诗人，亚历山大派的最后一人。——译注

④ 或译墨勒阿格。——译注

⑤ 创作时间不晚于公元前 98 年至前 45 年。——译注

型喜剧。希腊人作为教师、秘书、顾问，出现在每个贵族家庭，年轻的罗马贵族前往雅典完成学业，希腊使节在元老院可以讲母语而不需要翻译，西塞罗的往来信函中不时出现希腊词汇和句式。书籍贸易不断扩大（西塞罗的朋友阿提库斯是有名的出版商），公元前39年第一座公共图书馆开放。希腊文化在极大范围内得到普及。译自希腊文的作品也逐渐流行，例如，西塞罗翻译了柏拉图和色诺芬的几篇对话、德摩斯梯尼和埃斯客涅斯的演说、阿拉托斯的长诗（仅保留下部分）。流传更广的是编撰而成的各种题材的希腊文读物。这里起了特别重要作用的是比西塞罗年长的同时代人和朋友，绰号“列蒂人”的博学多才的元老马尔库斯·泰伦提乌斯·瓦罗。他是罗马最多产的作家：他生平著述六百多部，时而用学术形式，时而用通俗形式，时而用教科书形式（《科学要义九书》——一种百科全书，应该可以替代老加图的百科全书），时而又采用对话形式阐述同一个素材（《罗格斯托利基》[1]）；流传下来的仅有论语法（残缺）和农业的著作。收集并使知识系统化的热忱主宰着罗马科学领域的最初尝试，例如，瓦罗在其著作《论哲学》中就建议整合从古至今所有的哲学学说，并将它们归纳分类为二百八十八种。这就是从罗马人的角度理解希腊文化遗产的一种大规模的著作改编，然而西塞罗奉献给罗马的是主题更集中、叙述艺术更加无与伦比的哲学论著，其中包括政治方面的《论国家》、《论法律》，知识论方面的《学院图书馆》，形而上学方面的《论神性》等，伦理学方面的《论善恶界限》、《论责任》等；他把它们写成对话形式，谈话双方以广泛而相互联系的话题针对讨论的问题轮流阐述不同哲学流派的观点，而读者则可以对这些观点作出选择或者寻求一条中间道路。

这种罗马文化的希腊化并不意味着脱离传统罗马理想。相反，西塞罗和瓦罗认为，为了罗马的国家利益，应该用希腊文化巩固并理解古罗马的道德理想，用“humanitas”（人道）观念去充实“virtus”（美德）观念。西塞罗往往通过古罗马的例子来阐述希腊伦理学，并将罗马的现实问题置于中心地位。瓦罗学习希腊文化史的繁琐方法论，目的是将其运用到罗马问题上：他最著名的作品，四十一卷本的《人和神的古代史》是一部庞大的关于远古罗马的法典、风俗、宗教、国家及个人的资料汇编（按照那种天真的学究气分类为：《论人》、《论地方》、《论四季》、《论行为》），成为后世了解罗马过去的知识源头。在瓦罗的另一部重要著作《形象集》，或《七像集》中，他用刻画和描写的手法向罗马公众介绍了一些著名人物（同样学究气地分为

---

① 一种哲学论文集，论题驳杂。——译注

五十篇：《帝王篇》、《统帅篇》、《智者篇》及其他），瓦罗的爱国主义自尊心 ·440
使他在同一领域内，每挑选七个著名的希腊人物后，必定挑选七个与之相应的著名罗马人物；这种希腊—罗马平行对应的惯用方法很方便，很快就被比西塞罗和瓦罗年轻的同时代人科尔内利·涅泊特（约前 85—前 25 年）用来创作当时十分流行的同类编撰作品《名人录》（部分地保存下来），一百五十年以后，我们在普卢塔克对伦理作重新思考的著作中再次见到了这种方法。西塞罗和瓦罗恢复古代城邦制美德的希望当然是枉然的，但他们所选取的道路却成为对希腊和罗马文化进行历史综合时最富成效的方法。

公元前一世纪的社会危机导致了同样深刻的思想危机。乐观主义者帕奈提乌斯起初在罗马的强力统治下看到了全世界幸福生活的保证，后来又转为悲观主义的失望。这一点尤其鲜明地表现在帕奈提乌斯的学生波塞多尼奥斯[①]——希腊化时代最后一个伟大思想家的身上。

波塞多尼奥斯（约前 135—前 50 年）出生于叙利亚的阿帕梅亚，早年四处游学，然后在罗得岛教书，在那里他的学生有西塞罗、凯撒和庞培。对他的大量哲学著作和他继波利比奥斯的《历史》之后所作的一部大著《历史》，我们只能根据很少的残留部分，以及后世作者颇有争议的论述进行评判。帕奈提乌斯的哲学是波塞多尼奥斯的起点，但是在所有重要问题的论述上，后者都对自己老师的观点进行了实质性修改。

帕奈提乌斯认为，人内心的激情和理智可以和平共处、相互制约，波塞多尼奥斯却认为这两者如同两个恶魔，处于永久的矛盾斗争中，它们一个将人类引向神明，一个将人类引向兽类。社会生活和政治为兽性的激情提供了绝佳舞台（波塞多尼奥斯是罗马内战的见证人、历史学家）。因此，如果说帕奈提乌斯教导人们服务于社会，那么波塞多尼奥斯则号召智者远离社会，以静观生活来代替积极生活，避免在人世混乱面前失去尊严，要提升自己，用心体会宇宙的永恒秩序。帕奈提乌斯将伦理学这一研究社会中的人的学说放在最重要的地位，波塞多尼奥斯则将物理学这一研究世界中的人的学说放在首位，它描绘了一幅世界作为一个和谐有机体的雄伟图景：从最低微到最宏伟的事物，一切都贯穿于千丝万缕的联系之中，被坚不可摧的神的理性法则所推动。波塞多尼奥斯对这种自然界神圣和谐的态度是具有两重性的；其中掺杂着从亚里士多德那里继承过来的一个博物学家的热忱和由柏拉图引起的宗教虔敬。第一个特征使波塞多尼奥斯与之前希腊

① 或译波塞唐纽斯、波昔东尼。——译注

化时期的唯理主义相近，第二个特征则使他与后一时期的寻求和神秘主义寻求很相近。波塞多尼奥斯的哲学处于两个时代之交，因此具有如此悲剧性的矛盾。它无法得到进一步的发展，因为后辈们从波塞多尼奥斯的学说体系中获取的仅仅是部分的主题，而同时代人则愿意选择更加简单和令人安慰的学说——学院派的斯多葛主义的折中主义和正统派的伊壁鸠鲁学说。

正如公元前二世纪可以有条件地称之为怀疑论的世纪，公元前一世纪可以有条件地称之为折中主义的世纪。卡涅阿德斯[①]怀疑一切的批评自然导致承认所有的哲学体系都有同等的存在权，从而它们各自的原理都可合法并存。因此绝非偶然，虽然斯多葛派的帕奈提乌斯走出了迈向折中主义的第一步，使斯多葛主义的极端性有所缓和，而折中主义最彻底的完成者则是卡涅阿德斯的继承者，学院派的菲洛（拉瑞萨的，约死于前 80 年）和安提奥科斯（阿什凯隆的，约死于前 68 年）。他们断言，他们要复兴的简化哲学是它尚未分裂为学院和吕刻昂哲学院时的那种样子；事实上他们的所有理论都来自帕奈提乌斯的斯多葛主义和认识论——伦理学的重要作用和智者为社会服务等。折中主义是罗马统治阶层的一种思想整合，也是社会政治整合的原形，他们急需这种整合。因此，折中主义自觉地承担了积极的社会政治角色，它面向罗马统治阶层并在其中找到了最热烈的回应。正是折中主义成为当时元老贵族上层文化阶层的意识形态，使希腊的文化成就在罗马土壤里生了根。

菲洛和安提奥科斯的学生是瓦罗和西塞罗。西塞罗的哲学著作是公元前一世纪折中主义哲学最好的范例。在有关理论真相的形而上学问题上，西塞罗接近于中期学院的怀疑主义，在关于实际行为的伦理学问题上，他又接近于帕奈提乌斯的斯多葛主义教条：人类行为的基础应该是人的天性，应该不断完善自身的这一天性并尊重他人的天性；这种顺从天性的生活的最高形式，就是为了整个人类社会的福祉而进行的政治活动。西塞罗清醒地认识到，他本人并不是哲学家，而仅仅是一个用拉丁语普及希腊哲学的人，但这并没有削弱哲学著作的意义，他使哲学对于拉丁语世界变得更明白易懂，他的著作成为一种思想学派和希腊化哲学的知识汇集，而这一哲学的原始文献在很久以前就被人们遗忘了。

441・

帕奈提乌斯的斯多葛主义和学院主义汇合成折中主义，并成为统治阶级的哲学；而帕奈提乌斯之前的斯多葛主义和犬儒主义类似地汇合成的折

① 或译卡尔内亚德。——译注

中主义，则成为（虽然可能在更小的程度上）被压迫人民的哲学。在这里，古代斯多葛主义的反对派立场，即反国家思想及其怪论——一个智者就抵得上国王和神的论调又复活了。这一学说的贫穷的传道者常常发表“狄阿特利巴”[①]，这在公元前一世纪后半期的罗马街头并不少见；他们在贺拉斯的讽刺作品中找到了鲜明的反映。关于下层反对派哲学的材料很少；但它们仍然有助于理解这一时期哲学发展进程的重要方面：公元前一世纪的折中主义不仅是思想上的融合，而且是各种哲学学说的社会分水岭，比起贵族斯多葛主义者和贫民斯多葛主义者之间的关系来，在斯多葛主义和学院派之间有着更多的共性。在社会危机极度尖锐的环境中，这是完全可以理解的也是合理的。

如果说安提奥科斯和西塞罗的折中主义是具有积极政治意义的哲学，那么伊壁鸠鲁学派则是具有消极政治意义的哲学。它在不参与夺取统治权的政治斗争的社会中层阶级那里取得了最大的成功，但它也得到了许多政治上层代表人物的肯定和支持，这些人认为：在从事国务活动时是元老，而在休闲时间里是伊壁鸠鲁主义者，这种情况是可能的。公元前一世纪，罗马贵族的休闲胜地坎帕尼亚成为伊壁鸠鲁学派的中心。这里有颇受欢迎的伊壁鸠鲁派哲学家，叙利亚人西隆和费洛德莫的学派。西隆是维吉尔、瓦留斯和罗马文学中其他后辈著名诗人的老师；费洛德莫正如我们所见，本人就是一位创作警句诗歌的诗人。在罗马文学中，卢克莱修是伊壁鸠鲁哲学的普及者和推广者，他的长诗《物性论》是这一学说的论述中保存下来的篇幅最长、最完整和最具艺术性的作品，它在许多世纪里都是联系古代唯物主义和新时代唯物主义的关键环节。虽然卢克莱修的论点都引自古典伊壁鸠鲁学派的文献，但其论述在情绪上的尖锐性——对一切事物必然毁灭的肯定态度和在将人类心灵从对这一毁灭的恐惧中拯救出来的伊壁鸠鲁面前近乎宗教般的崇拜——都反映了那个时代思想探索的紧张程度。毋庸怀疑，社会划分对伊壁鸠鲁学派产生了影响，身处宁静之中的贵族伊壁鸠鲁主义者与手工艺者的伊壁鸠鲁主义者之间存在着很大的差别，后者的墓碑上写道：“我不曾存在——我曾经存在——我现在并不存在——我对此没有感觉”，然而我们没有更多的材料来仔细区分其中的细微差异。

最后，公元前一世纪时，与斯多葛主义的折中主义和伊壁鸠鲁学派同时存在的还有正在逐渐确立的第三条哲学发展路线，即宗教神秘主义。这里能清楚地区分出不同的社会色彩：对于人民大众而言，这是对神圣的拯救

---

① 意为“尖刻责难的宣传”。——译注

者、世界的社会复兴和新的“黄金时代”的模糊期望(所谓的《西卜林神谕集》,一种简短的六音步诗歌,大部分起源于希腊—犹太人,带有明显的反罗马色彩,在当时极为流行);对于贵族阶级,这是数论、占星术和灵魂轮回说的毕达哥拉斯神秘主义的复活(所谓的新毕达哥拉斯主义,其代表人物之一是罗马元老尼基丢斯·菲古卢斯)。正是这一哲学流派注定要在后一个世纪得到飞速发展。

罗马社会政治斗争的尖锐化使演说术在文学中的地位大大提高。在希腊化过程停滞后半个世纪,演说术又找到了广阔的实践舞台。庆典演说术逐渐消失,政治演说和诉讼演说牢牢占据着集市论坛。政治演说是影响元老和公民大会的手段,诉讼演说则是羞辱政敌的手段。每个小有名气的政治活动家肯定都是演说家——当西塞罗在公元46年的论著《布鲁图斯》中概述罗马演说术的历史时,他列举了两百多个演说家的名字,其中大部分人都生活在内战时期。演说术对所有散文体文学的形式都产生了决定性影响。政论性文章一般以演说的形式出版,例如,西塞罗把没有来得及使用的所有对西西里总督维勒斯起诉的材料单独出版,作为没有完成的演说。442·历史题材在公元前二世纪末期已开始分化为抨击性历史文章和历史小说,但彼时还仅限于描写不同时期的专题作品,此时则整整七个世纪的罗马历史都要么用抨击文章(利西尼乌斯·马塞尔①在《编年史》中,从为夺取政权而斗争的平民角度发言),要么用小说(瓦勒里乌斯·安提阿斯②的《编年史》有整整七十五卷!其中尤其详细而夸张地描写了罗马军队的神奇胜利)来叙述。两本《编年史》都只保存了不多的片断。

希腊演说术是罗马演说术的老师。成见破除了,贵族和平民子弟一样在希腊教师那里学习演说术,以适应自己不同的需要。因此,亚里士多德之后第一个连贯地概括希腊化时代演说术全部经验并流传至今的课程不是用希腊文,而是用简洁明白的拉丁文写成,也就不足为奇了,这部作品产生于公元前85年左右(书名为《给盖伊·葛莱尼耶的演说术》,全书共四卷,作者不详,曾被当成是西塞罗的作品)。这里的演说术被看作是逻辑严密、表述清晰的知识体系,适合教育及实际应用。

演说术有三个不同的来源(天赋、教育、练习),还有三个目的(使听众被说服,感到愉快、激动)。演说术的语言组织分为五个部分:寻觅素材、排列布局、词汇表达、记忆、演说。关于寻觅素材的学说是将所有可能的(有

---

① 罗马演说家和诗人,公元前82—前47/46年。——译注

② 罗马历史学家,公元前一世纪。——译注

时也包括不可能的）诉讼辩论事件分门别类，把它们归入不同的类型，从中找到需要论证的争议点，并指出经过怎样的逻辑推理过程可以使其得到论证。关于布局的学说和组织言辞有关。演说分为开场白、说明问题、分析解决问题和结论四部分。在开场白部分，演说者要争取得到听众的理解和同情；在说明问题部分，他先对审理对象的故事进行透彻的叙述，然后提出自己的观点；在分析问题阶段，他提出证据以证明自己的观点，并驳斥对方的证据；在演说最具激情的结论部分，应在听众中激起同情或愤怒的情绪。关于词汇表达的学说是演说术的中心部分。词汇表达应符合四个要求：正确、鲜明、优美、恰当。达到这一目的有三种途径：词汇的选择、词汇的组合、语言修辞；词汇选择的理论教导演说者使用不常见的、新的和富有隐喻意义的词汇；词汇组合的理论研究词汇衔接时的悦耳动听，句式的匀称（短的是"片段"、中的是"句段"、长的是"复合句"）和句尾的韵律组织；修辞理论把所有脱离最简单自然状态的语言表达方式的所有情形进行了系统分类：隐喻、借喻、反复、对比等等。演说者越是操心挑选词汇、组合词汇和修辞手段，他的演说就越是高出日常生活中的口语；演说的对象决定了这种高出的程度，由此又分出三种不同的语体：崇高的、中等的、普通的。关于记忆的学说使演说者的职业记忆得到了发展。最后，关于演说的学说，在许多方面都依托于表演艺术，它研究的是演说者的声调、面部表情、肢体动作如何与演说内容相一致并促使演说成功。

这就是罗马演说者所掌握的希腊化演说理论的基本结构。当然，在具体的演说中完全实现这些抽象的要求是不可能的，因为现实的需要常常背离这些模式。但是这种涵盖一切的文学理论的启发意义是重要的。

在希腊化学校中的演说术学习是理论和实例联系同时进行的。理论是通过精心组织的练习体系的帮助而掌握的，实例则是被公认为经典作家并成为模仿典范的阿提喀演说家的作品。这种模仿的必要性和好处毋庸置疑；不过有两点争议：在彼此十分类似的古典演说家中首先应该模仿哪一个，以及这种模仿应该达到什么程度。关于第一个问题，演说家们有的追随吕西阿斯的"简朴"，有的追随伊索克拉底的"华丽"，有的追随德摩斯梯尼的"力量"，不一而足；关于第二个问题，演说家们分为阿提喀派和亚细亚派，而这一区别更为重要。问题在于，随着时间的流逝，演说术的语言和文体同公元前四世纪的散文语言和文体已有了很大的不同，希腊化的共同语取代了阿提喀方言，毫无节制的鲜艳和华丽取代了有节制的鲜艳和华丽。应该模仿并重现古代语言和文体的这些特点吗？在希腊化最初的几个世纪，公元前四世纪的希腊还保持着独立，演说术的传统还有生命力，还很明显，还没有枯竭，盲目模仿其语言的需求还没有出现；但是从公元前二世纪

到前一世纪，当希腊处于罗马的统治下，并仅仅以为了古代而崇拜古代进行自我安慰时，演说术学者们就开始模仿古典演说家的阿提喀方言，只因为这是过去的、而非现代的语言。这些学者把自己称作阿提喀派，而把自己的敌手称作亚细亚派，因为他们认为，正是与亚洲野蛮人的接触，在马其顿王亚历山大之后断送了古老语言的纯洁性。阿提喀派的摇篮似乎在亚历山大城，普遍流行的亚细亚派的传统在小亚细亚的一些城市最牢固地保持着，而以稍稍柔和的形式在罗得岛保持着。

来到希腊学习演说术的罗马人自然首先受到亚细亚派的影响：亚细亚风格与阿提喀风格之间的方言差异，当然无法用拉丁语传递，而亚细亚派鲜明而有效的风格，给他们留下了更深刻的印象。从一些片断和证据看，所有最著名的早期罗马演说家都受到亚细亚派文风的影响。

年轻的西塞罗就是以这种风格开始了自己的演说活动，但很快就找到了缓和极端的能力，并选取温和的亚细亚风格形式（罗得岛学派）作为自己的典范。但是阿提喀风格并没有被罗马演说家完全忽略。比西塞罗年轻的同时代人已经部分地对政治失望，而倾向于钻研学问、追求唯美，但他们还是把注意力转向了亚历山大城的新风尚，并宣称自己是阿提喀派；他们的领袖是利西尼乌斯·卡尔弗斯（卡图卢斯的朋友）和马尔库斯·布鲁图斯（后刺杀恺撒）。但因为希腊阿提喀风格的真正实质是模仿阿提喀方言，并不接受拉丁语的转述，所以罗马的阿提喀派就把修辞问题提到首位，以此取代了语言问题，他们宣称自己的榜样不是华丽的伊索克拉底，也不是强有力的德摩斯梯尼，而是质朴的吕西阿斯。西塞罗不得不同两种极端进行斗争——既反对罗马亚细亚派的过分豪华，又反对罗马阿提喀派的过分贫乏。有关这场论战的文献就是他的两篇论文：《布鲁图斯》和《演说家》（公元前 46 年）。罗马的阿提喀风格是虚构的、修辞上的，流行了不长时间，很快就退出了舞台。希腊的阿提喀派是真正的、语言上的，在后期希腊人的精神生活中有着深厚的根基，继续生存下来，并在罗马帝国时代的文学中发挥了巨大的作用。

### 2. 国内战争时期的文学

马尔库斯·图留斯·西塞罗（公元前 106—前 43 年）是罗马共和国最后一个世纪里罗马演说术和文化生活的中心人物。他的著作比共和国其他作家的著作都要保存得完整：流传至今的有五十八篇演说词（将近他全部演说词的一半），七篇关于演说术的论文，十二篇哲学论文和近千封信函。

在那个社会矛盾极度尖锐，政治斗争极度紧张的世纪，西塞罗的社会地

位和政治立场具有两重性，是动摇和矛盾的。西塞罗属于骑士阶层（富裕商人），经济上强有力，但政治上却不能与元老院贵族享有同等权利，于是，实际的利益驱使他与即将形成的君主制结成同盟，但精神传统却将他和元老院共和制联系在一起。西塞罗是为数不多的非贵族出身，却成功地名列元老行列，并取得最高职位的“新人”之一；他将自己罕见的仕途成功全部归功于自己的演说才能。成为元老以后，他以自己的政治活动来巩固贵族阶级的共和国，努力通过和平劝说，而非暴力手段来扩大共和国的社会基础；西塞罗的纲领是实现“各阶层协调一致”、“所有值得尊敬者的联盟”，也就是元老阶层和骑士阶层联合起来，共同反对骚动不安的贫民和依靠从贫民中招募的军队企图实现帝制的人。然而，值得注意的是，在试图描绘各阶层“协调一致”的论文《论国家》中，他自己却不自觉地流露出帝制的倾向：他在描绘“共和国执政者”的理想形象时，让执政者在危难时刻由于受到“所有值得尊敬者”的无限信任，为了共同的福祉而接管政权；他自己就梦想能成为这样的执政者。在极短的瞬间，他确实在自己身边实现了“各阶层协调一致”。这件事发生在公元前 63 年他执政期间，当时元老院和骑士们被卡提利那[①]的阴谋吓坏了，暂时忘掉了他们的分歧，而当危险过去后，“协调一致”又瓦解了，西塞罗和他的乌托邦的计划又变得孤立无援。他时而转向元老院，号召他们为了社会的共同福祉而放弃自己狭隘的阶级利益，时而又转向凯撒，建议他用自己的力量争取复兴共和国，而非个人权力。他时而试图与这一边合作，时而又试图与那一边合作。但是，和元老院合作的时候，他感到自己的努力徒劳无功，而支持凯撒的时候，又不能排遣良心的愧疚。直到最后一刻，他还试图做一个调解各方的人，只是到了凯撒遇刺，元老院和帝制之间不可避免进行一场殊死战争时，六十二岁的西塞罗清楚地意识到共和国事业已经无望，但仍然义无反顾地站在了元老院一边，并在一年时间里成为它的领袖人物；公元前 43 年，元老院战败后，西塞罗成为被胜利者安东尼和屋大维下令第一批杀死的人之一。 ·444

西塞罗一生活动的这样一个概括的情景，对于更好地理解他在世界文化和文学史中的三个方面的作用——他的个性、他的人道主义理想和他为建立拉丁语言和文体所做的工作——是十分必要的。这三个方面大致对应着西塞罗保留至今的三种类型的作品：信函、论文、演说辞。

西塞罗留下了大量的信函，其中大部分并不准备公开出版，因而表达了他自由真挚的心声，多亏这些信函，才使西塞罗的个性比古希腊罗马时期

---

① 或译喀提林。——译注

任何一个活动家的个性都更为我们所了解。尤其值得一提的是他写给好友的十六封信《致阿提库斯》。阿提库斯是一个骑士、大金融家、伊壁鸠鲁主义者及半个作家。在信中我们不仅看到了作为政治家和作家的西塞罗,更看到了作为普通人的西塞罗:他是一个礼貌的通信者、体贴入微的朋友、慷慨的主人、慈爱的父亲;此外,我们从信中更看到了西塞罗的精神生活:敏感,热情,结合着理智上的自我控制、对所有赞成或反对的理据加以反复掂量和考虑的习惯,不断追求最合乎理想的决定和不得不在各种两极中做出痛苦的选择,犹豫动摇,虚荣心,还有对自己的不满。

文艺复兴时代,西塞罗信函的发现成为欧洲人道主义文学中的一件大事,因为它第一次向世人展示了一个伟人多方面的、丰富、复杂而又矛盾的个性的心理肖像。此前,西塞罗和古希腊罗马时期所有的活动家一样,是不屈不挠的英雄和智者,如今欧洲文化界看到了一个和普通人并没有什么区别的人,一个有着自身全部优点和缺点的人。最初这看起来令人失望:彼得拉克是 1345 年第一个发现西塞罗和阿提库斯通信的人,他阅读了这些信函后如此激动,以至于用拉丁文写了一封致这位演说家的信寄往冥世,在信中天真地对西塞罗致以同情,并惋惜他缺乏勇气过智者的隐居生活,而宁愿从政。不过很快这种充实的人性就得到了进步社会的理解,被看作是新的文化理想的一部分,并成为正在形成中的关于人的人道主义概念的一个范例。

西塞罗关于"各阶层和谐一致"是国家政权基础的思想,关于"共和国执政者"是这种和谐一致的守护者的思想是其总的社会政治观点,而他的人道主义理想是其中的一个组成部分,并对新的欧洲文化中人的概念的形成产生了深刻影响。为了治理国家,"共和国的执政者"应该明确自己的目标是为了共同的福祉和最高的公正;他应该掌握自己的工具演讲术,因为演讲术能够说服、团结并引导全体公民为这一目标而奋斗。哲学赋予他共同福祉的知识,修辞学则使他能掌握战无不胜的演讲术。这样,在理想的"执政者"身上,文化的这两个部分就和谐地结合在一起了,"沉思的生活"和"行动的生活"这两者之间的沟壑也克服了,古代城邦制时期理想的人,即希腊的"社会人"、罗马的"熟悉演讲的值得尊敬的男子汉",也复活了。西塞罗在论文《论演说家》中描绘了这种理想的活动家的肖像,并拿他和哲学家的单面空想、演说家的单面空谈进行了对比。西塞罗在自己的实践中尽其所能实现这一理想;他在自己的演说中大量引入哲学议论(在演说《为穆林申辩》中论法律、在演说《为赛斯忒申辩》中论"应有的闲暇"),并把自己演说的成功在很大程度上归功于罗马听众不熟悉并因而感兴趣的这些崇高主题。总之,这种复兴城邦制"社会人"的理想,当然是个空想,就如同在罗

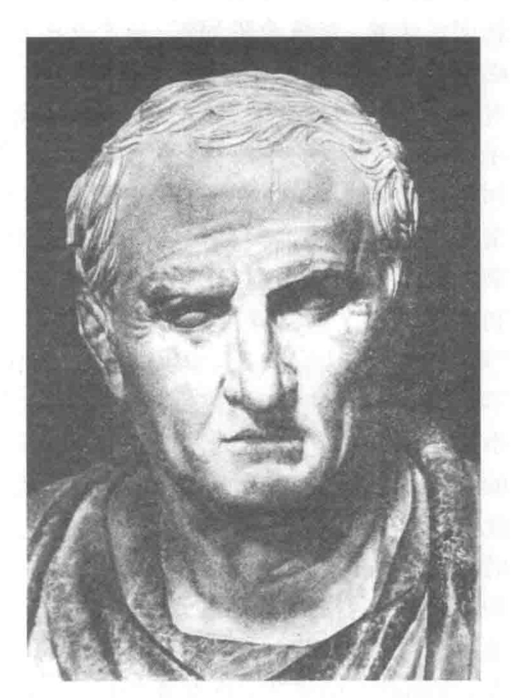
马恢复城邦制本身就是个空想一样，但是这一将思索的人和行动的人联合起来想象的意义，在欧洲文化的许多个世纪里都起着积极作用。

西塞罗是欧洲和世界文化史中第一个有意识地、清晰地在自己的作品里表露了自己个性的作家。他演说的本性如此，他那些偶然保留至今、并不准备发表的信函更是如此。西塞罗除了具有其作为演说家的才能和作为思想家的深度和广度以外，他的这种本性首先决定了他在后人眼中的伟大形象。他是一个人人都能怀疑的普通人，但却能够按照最高价值的标准去生活，并为了注定失败的事业而斗争，并最终在斗争中牺牲的人。对欧洲而言，他是共和制古希腊罗马人道主义精神的化身。中世纪和文艺复兴时期的人主要是通过他的哲学著作，启蒙运动时期的人通过他的政治演说，十九世纪的人则通过他的信函，学到了有关人和他的职责的概念；但是在新时代，他在文化价值体系中的崇高地位始终未变。



西塞罗活动的第三方面——建立拉丁语的文学语言——是如此重要，值得我们更加详细地进行探讨。

像其他许多早期发展阶段经历过加速前进的文化一样，在罗马文化中，形式的发展远远落后于内容的发展。罗马文学前一个阶段的主要关注点是掌握希腊文化的题材和主题；拉丁语的表达手段还十分不完善；语言中没有修辞加工，古代祭司的陈旧语句和最新流行的希腊词汇、日常生活的俗语说法和庄重的诗歌成语，都混乱地并列使用。必须对这种混乱的情况进行整顿，区分标准语言的各种手段，拒绝某些手段，发展并丰富某些手段。在词汇方面，就是要明确规定同义词的修辞色彩，把标准词汇同俗语词汇分开，把诗的词汇和中性词汇分开，等等。在词法方面，就是要规范词尾的不同变化形式，规定一些变化形式是“正确的”，而其他变化形式是“错误的”。在句法方面，就是要统一词和句子的连接手段，遵守主句的统一性和从属句的等级，使复杂的思想通过复杂而匀称的句



西塞罗　大理石　前一世纪　罗马　卡庇托林博物馆

子——长复合句来表达。基本的修辞选择的基础是知识阶层的口语习惯（“礼貌”、“尊重”，辅助的修辞选择是希腊语法关于相似和反常的理论；还有很多争议的问题，它们是讨论和论争的最热门话题。例如，凯撒支持相似原则，而西塞罗，则支持反常原则。

拉丁语的规范化主要归功于西塞罗。他的主要依据是关于三种风格——崇高、中等和普通——的理论（十八世纪之后，为了解决类似的俄语修辞的规范化问题，罗蒙诺索夫借鉴了西塞罗的理论和经验）。在希腊的修辞学中这一理论只有辅助意义，对西塞罗而言它却是基本理论之一。它使西塞罗能够将汇集到的拉丁语词汇、形式和各种句法联系，系统化地应用于不同风格和功能的语体。

在词汇选择方面，西塞罗的主要目标是选出那些修辞色彩中性的词汇，以作为有表现力、灵活和自然的散文的词汇基础。古语、诗歌用语、俗语、希腊借用语都被他从这种文体中驱逐出去。在不同的题材中他的尺度也有所不同：在信函中他保留了口语，有时使人觉得像普劳图斯或泰伦提乌斯，新词汇丰富，充满希腊词汇；在论文中他严格使用高雅的“礼貌”语，只有在必须的情况下才使用希腊哲学和修辞学的术语；在演说中他最为严谨，只有在那些特别带有嘲讽语气的地方才背离文体的纯洁性。在词语的排列顺序方面，西塞罗的主要目标是建立拉丁语的长复合句，即建立主句、次要句和更次要句相互从属的均衡分叉系统，使一种智力运动能够把握庞大而复杂的思想综合体。长复句可以分解为句段和片断，它们以转折、对比的复杂对称形式加以排列，并以语言匀称的韵律结束句结尾。西塞罗在为诗人利西尼乌斯·阿基亚斯辩护的演说中以这样一句典型的主从复合句开始：“尊敬的各位法官大人，如果我拥有哪怕一点天赋，——我承认，这天赋是微不足道和渺小的；如果我懂得一些演讲的技巧，——我承认，我已做过一些事情；如果我从事的对思想和词汇的科学研究对于社会活动是实用和有益的，——关于自己我很坦白地说，我一生都在不懈地为此而努力，——我就此对我现在拥有的一切表示感谢，在这里有权要求自己，可以说，依据合法的权利为这位利西尼乌斯辩护。”在同一篇演讲中，有这样一句更简单的并列复合句，后来被罗蒙诺索夫改写，成为著名的歌颂科学的句子：“我们其他的欢乐都要受到时间、地点、年龄的限制，而这些事情能够滋养我们的青春，愉悦我们的老年，装点我们的幸福，在不幸的时刻成为我们的安慰，在路途中不会成为负担，无论是平静的时刻，还是在异国他乡，还是在休息时，它们都陪伴着我们。”主从复合和并列复合的复合句的巧妙排列营造了一种修辞透视，能够轻松地追踪思维和语言的运动。

446·

遗憾的是，我们无法判断，其他罗马演说家在多大程度上促进了拉丁语

语言和文体的形成。他们中最有才华的是盖尤斯·朱利乌斯·凯撒[①](前100—前44年),著名的统帅和独裁者,他的演说接近于阿提喀派。昆提利安这样写道:“如果他有更多的时间从事演说术,他将是罗马人中唯一可以和西塞罗比肩的人物。”他的演说没有保存下来,只留下了《高卢战记》和未完成的《内战记》,这两本书都是用来为他在公元前58年至前52年征服高卢,以及公元前49年至前48年攻打庞培的两次军事和政治行动辩护的。这大概是罗马阿提喀派文风的最好典范:简朴、准确、清晰,使用了最低限度的词汇(因此在新时代里,凯撒也成为“中学生读物”的第一位作者),有意规避演说家的一切修饰(因此书名称之为“记”,而非“史”),严格的修辞统一(因此有时过长的人物语言都用间接方式来传达),完全客观的形式(用第三人称讲述自己)。凯撒的力量在于他有力的长复句,一下子就能掌握事件发展的环境、方向、障碍和出路,如果说西塞罗是用复合句议论的大师,那么凯撒就是用复合句叙述的大师。例如在《高卢战记》第三卷第五章里,“当战役已经进行了六个多小时,我们的体力、弹药都开始缺乏时,敌人进攻却越发顽强,他们利用我们筋疲力竭,开始铲平土墙,填平壕沟——形势已经到了最后的关头,这时候,前面已经提到的在内尔维战役中以多处受伤而闻名的百人队老队长普勃利·塞克斯提·巴库尔,以及和他一起的高级指挥官、智勇双全的盖尤斯·沃卢辛,急忙赶到加尔巴那里去,宣布现在唯一的获救希望就是突围和冒险采用极端手段”。

在拉丁语的发展过程中,散文大师们修辞差异的精妙之处,达到了异常鲜明的地步。西塞罗不仅使演说语言不同于论文语言,论文语言不同于信函语言,而且就是在演说辞范围内,也能感觉到较为自由的诉讼演说和较为严肃的政治演说的区别,而在政治演说中,面对公众和面对元老院的演说也有区别;有关修辞的论文比哲学论文在词汇的选择方面更为严格,而在信函中也能感觉到有许多不同的等第:公务信函和友人通信、给一般熟人和给亲密朋友等等都有不同(这一点通过比较西塞罗给对方的那些修辞极其简单的通信尤其明显地表现出来)。甚至在同一篇演说中,西塞罗也会明显地使语言和风格有所变化,比如,在“叙述”事件时他通常使用普通语体,而在作“结论”时则采用崇高语体。普通语体的特征是幽默,而崇高语体的特征则是激情;西塞罗同时是这两种体裁无可比拟的大师。他的笑话集单独出版,而他的激情也受到极大重视,以至于在罗马经常发生这样的事:当几个演说家共同担当一次诉讼演说时,最有激情的部分——结论,



① 或译盖尤斯·儒略·凯撒。——译注

总是委托西塞罗来承担。

奥卢斯·格利乌斯(公元一世纪)把西塞罗演说(《控告维勒斯辞》,第二卷,第五章)中充满激情的片段同他最有才华的前辈——盖尤斯·格拉古的演说片断作了鲜明的对比;两个演说家的主题是相同的——刚愎自用的罗马统治者对无辜者的残酷镇压。

"盖尤斯·格拉古对这件事是这样描述的:'不久以前执政官来到了西迪西尼人居住的泰安城。其妻说,想在男澡堂里洗澡。于是马尔库斯·马略就向该城的度支官发布了一道命令,让正在洗澡的人离开澡堂。妻子告诉丈夫说,澡堂空出来得不够快,打扫得也不够干净。在城市广场上立刻竖起一根柱子,并把本城最有声望的人马尔库斯·马略带到那儿。他被剥光了衣服,被树枝抽打'。而在同样的情况下,当马尔库斯·图留斯[①]在演说中讲到法律和权利被违背,无辜者和罗马公民被树枝抽打或处以最恶毒的极刑时,在他的话语中能听到怎样的沉痛,怎样的泪水,怎样的画面,又激起了多少愤慨、多少痛苦!他是这样讲到盖尤斯·维勒斯的:'看,他浑身充满了罪恶的愤怒,来到了广场,他目露凶光,脸上透着凶残;大家都战战兢兢,他为什么出现在这里,他又要做什么?——忽然,他吩咐将此人抓住,在广场的最中央剥光衣服、捆绑、并拿来树枝'。我发誓,就是这些话……包含着强烈的焦急和恐惧,仿佛你不是在读故事,而是在亲眼目睹。盖尤斯·格拉古没有抱怨或悲痛,而仅仅是在讲述:'……他被剥光了衣服,被树枝抽打'。而西塞罗则绘声绘色地赋予了画面动感——不是'被打',而是'鞭打',他说:'在梅萨拿城市广场上鞭打罗马公民,在这整个期间,不幸的人始终忍着疼痛,在鞭子的呼啸声中没有发出一声呻吟和吐出一个字,只说一句话:我,是罗马公民!'因为他如此坚信,只需要提及这个名称就够了——鞭子声不会再响起,拷打也不会再折磨他的肉体……"(格利乌斯:《阿提喀之夜》,第五卷,第三章)

这个时代的历史学家盖尤斯·萨卢斯提乌斯(公元前85—前35年)无论在思想内容上,还是在艺术风格上都与西塞罗针锋相对。和西塞罗一样,他也不是世袭贵族,而是来自意大利一个小城,从事政治生活的"新人";但是他比西塞罗年轻二十岁,是在下一阶段社会斗争的影响下成长的,已经不信任元老院统治的益处了。因此,他站在下层社会的立场,投靠恺撒,并参加了他的远征。恺撒被刺,他的继任者之间的斗争表明,其中任

① 即西塞罗。——译注

何人都没有考虑下层民众的利益，而只关心自己的独裁权力，自此萨卢斯提乌斯开始远离社会生活，忧愁地指责所发生的一切，不过像从前一样，仍特别反感元老院。他的所有历史著作——《卡提利那暴乱记》、《尤古尔塔战争》和《历史》（最后一部仅有残篇传世）都反映了他后期的悲观情绪。

萨卢斯提乌斯在以波塞多尼奥斯为代表的希腊学者所探讨的、前面已经提到过的关于迦太基衰落后社会道德退化的观点中为自己的悲观主义找到了理论基础。在自己的两部专著的前言中他强调，人类的天性具有悲剧的两面性，崇高的灵魂和肮脏的肉体不可调和地相互矛盾，这必然导致道德上的退化。然而，尽管先决条件如此抽象，萨卢斯提乌斯仍然没有忽略具体的政治，他认为，道德退化的责任并不是由全社会同等程度地承担，首当其冲需要承担责任的是统治阶级的贵族。由此，历史学家萨卢斯提乌斯挑选了如下的时刻来记录：同努米底亚国王尤古尔塔所进行的战争（前111—前106年）第一次暴露了元老院统治的腐朽无能，卡提利那的暴乱（前63年）是贵族道德衰败的顶峰，而《历史》一书描绘的年代（前78—前67年）则表明，尽管贵族从苏拉手中得到了完全的统治权，却仍然没有能力将其实现和保护住。然而萨卢斯提乌斯《历史》一书的悲剧性在于，没有人反抗堕落的贵族，这说明历史学家同样清醒地看待贵族领袖和反对派领袖。在《尤古尔塔战争》中，他把贵族统帅梅特卢斯与出身“新人”的统帅马略进行了对比，虽然他承认并指出未来是属于马略的，但是却明白，两人谁都不具备拯救整个古老“美德”的能力：在梅特卢斯身上它被盛气凌人的恶习掩盖，而在马略身上则又被放荡不羁的恶习所掩盖。在《历史》一书中苏拉的形象（在开头）和庞培的形象（在结尾）也被这样进行了准确的对比；在《卡提利那暴乱记》中恺撒和小加图形象的准确对比，也是为了表明，将古老的美德理想分为积极美德和消极美德的做法是如何不可救药，因为前者是致命的，而后者是软弱的。 ·448

萨卢斯提乌斯的道德观对于文学史的意义在于，罗马历史编撰学中的心理描写是与这种道德观一起出现的。为了将历史事件描写成道德堕落的结果，萨卢斯提乌斯将人物的性格放在首位，因为在他笔下，人是历史的创造者。当重要人物第一次在作品中出现时，萨卢斯提乌斯会对他进行肖像描写；当他开始行动时，萨卢斯提乌斯又会通过直接引语展示其心理动机。卡提利那、恺撒、加图、尤古尔塔、马略和苏拉的形象都是这样在读者面前一步步展开。从他们的行动中发端的事件，都由萨卢斯提乌斯通过它们的内部联系进行探索追踪，作者的插话把叙述过程切断，就如同把悲剧隔成一幕幕，作者的序言为它们定下感情基调。心理描写和戏剧性是萨卢斯提乌斯叙述风格的主要特征。这种对情绪发展的忠实最花费萨卢斯提乌斯的

精力，而事件实际展开的细节对他并不那么重要，他对于事件发生的地点、年代以及战役细节的描述常常一笔带过和模糊不清，由其希腊秘书替他为需要描述的事件准备提纲，萨卢斯提乌斯本人则集中精力只从事艺术描绘。

萨卢斯提乌斯的风格和他选取的悲剧性叙述方式是相一致的。在他形成自己的文风时，西塞罗那种和谐、平实、稳健的风格已经在罗马演说术中取得了主导地位；萨卢斯提乌斯有意识地避开时髦，打造自己的方式。他不歌颂当代，而是评判之；他评判的标准，则是古代，是健全“美德”占统治地位的时代；因此他拿散文体编年史作为自己的范例，并把它的质朴凝重的叙事文风改造成为充满古语和诗体语言的高度个人化的语言混合物。他强调的不是当代生活中的和谐与条理性，而是所有现象的纷争与分离性；因此他避免采用严整凝重的主从复合句，而代之以大量并列复合句，故意回避对称和平实，而把毫不相关的概念和语法形式并排放置起来，不惜代价追求紧张和紧凑感(用昆提利安的话说，是“不朽的紧凑”)。例如，《尤古尔塔战争》(91,5)中对攻占卡普撒城是这样描绘的：“当市民们得知发生了什么事的时候，人人都吓得发抖，陷入空前的惊恐，突然降临的灾难，以及他们一部分在城外的同胞已经落入敌人之手，这一切都促使他们不得不投降。”希腊作家中的修昔底德和拉丁语作家中的加图都是萨卢斯提乌斯的风格榜样；而萨卢斯提乌斯在文体方面的后继者是罗马最伟大的历史学家塔西佗。

萨卢斯提乌斯关于卡提利那的著名描写(《卡提利那暴乱记》，第五章)是他技巧的一个例证，后来在他的两篇演说——在阴谋家面前的演说和在最后一次战斗前的演说中——又得到了进一步的展开。“卢奇乌斯·塞尔吉乌斯·卡提利那，贵族后裔，是一个精神和肉体都十分强大，但道德败坏、堕落的人。从青年时代他就热衷于参加自相残杀的战争、暗杀、抢劫、内讧，在其中锻炼自己的青春。他的身体能忍受一切异乎寻常的饥饿、严寒、失眠等；生性大胆、奸诈、善变，在任何事情上都是伪君子，贪图他人和自家人之物，挥霍，有无限欲望，善辩，却缺乏理智。他那贪婪的心永远都在无止境地渴望难以置信的和尚未得到的一切……日复一日，他冷酷的心由于财富的缺乏和犯罪的意念而更加骚动，况且，国家的风俗被各种致命的恶习——挥霍和贪婪等——所毁坏，堕落的风俗也在刺激着他。”接下来的第十五章写道：“他那染有血污的仇恨神和人的灵魂，无论在梦中还是不在梦中，都不能得到安宁，因为良心如此强烈地折磨着他血污的心灵。他的面色如此苍白、眼神如此粗野，步态时急时缓：他的脸庞和外表让人感觉，他已神经错乱了。”

如果说，内战时期的散文——无论是西塞罗的还是斥责一切的萨卢斯

提乌斯的——都与社会斗争紧密相连，那么这一时期的诗歌，如前所说，基本上弥漫着远离社会斗争的情绪。在罗马，个性世界和国家生活世界之间的脱节迫使人们到希腊生活的类似时代——希腊化早期最完备的亚历山大方式中去寻找行为的榜样。而罗马征服亚洲后大量涌入罗马城的希腊诗人和学者则促进了这一趋势。以前具有社会意义的体裁，编年史诗和悲剧，几乎完全沉寂了。取而代之的是盛行一时的警句诗、哀歌、抒情小诗、神话小史诗、讽刺诗和劝谕长诗。对诗歌进行加工的需求增加了，格律学和诗歌语言也逐渐得到完善。

· 449

如同在散文领域西塞罗和萨卢斯提乌斯之间存在着差异，在诗歌领域，内战时期同时代的老一辈和新一辈人之间在对待自己事业的态度上也存在着实质性的差异。写诗在西塞罗时代已成为任何人都能从事的技艺。瓦罗在从政生涯里共创作了一百五十卷描述罗马风习的“麦尼普式讽刺诗”，他以特有的考古好奇心再现的不是卢齐利乌斯的罗马六音步讽刺诗，而是希腊语的麦尼普的希腊化“狄阿特利巴”，这种体裁是诗歌和散文的混合体。恺撒在青年时代甚至写过悲剧，而在掌权后，远征时为了消遣，还写作长诗描写过征途。西塞罗本人就写过神话小史诗，并翻译过这种典型的亚历山大体作品，比如阿拉托斯的论天文星象的长诗；后来他写了两首长诗为自己的活动和执政辩护，不过，后人对他的诗歌创作都抱嘲讽态度。但是对于所有这些作者而言，就像对于我们所知的其他许多人一样，诗歌仅仅是在摆脱社会事务的闲暇时光里用来消遣的一种方式，并不是一件严肃的事情，无论如何也无法同演说术和其他形式的社会活动相比。

在出生于公元前 90 年至前 80 年间的年轻一辈里，情形就有所不同了。这些萨卢斯提乌斯的同龄人和他一样，也对国务感到失望。他们中的许多人甚至没有完全的公民权（来自前阿尔卑斯山地区高卢的外省人），通向政治的大门对他们是关闭的；而对于那些已经参与了当时政治生活的人，个人生活对于他们的意义远高于上一辈人，因为朋友圈子、学识和唯美观点、美酒和爱情带给他们欢乐，能把他们从社会苦闷中解脱出来，而诗歌就是构成这些欢乐的重要组成部分。诗歌最早掌握了亚历山大里亚城的艺术标准——短小作品、不太著名的主题、内容上精美的学识性、不断对形式作精致加工。赫尔维乌斯·辛纳的叙事诗《士麦那》引起了大家的狂喜，该诗以神话为题材，讲述了塞浦路斯公主、阿多尼斯的母亲斯密耳娜的乱伦爱情，这篇小叙事诗创作了九年，它是如此晦涩，以至于一出版就需要许多学者详细注释。

新诗派诗人逐渐有了一个称呼“新诗人”（希腊词 neoteroi）或者“学术诗人”。西塞罗责备地称他们为“欧福里翁的应声虫”。这个诗人圈子里名气

最大的是利西尼乌斯·卡尔弗斯(历史学家利西尼乌斯·马塞尔的儿子,阿提喀派演说家)和瓦莱里·卡图卢斯;和他们关系密切的有前面提到过的辛纳、诗人和批评家瓦勒里乌斯·加图、尝试写作过叙事诗和讽刺诗的符里乌斯·比巴库乌斯和瓦罗·阿塔西努斯及其他诗人。这些年轻人的哲学是伊壁鸠鲁主义,他们的政治立场具有两面性:其中的大部分人属于社会中间阶层,应该是追随恺撒反对贵族政治的,但是从青年时代起形成的对共和制传统的恭敬使他们站在元老院一边,并对社会混乱感到愤慨,纷纷用警句诗斥骂恺撒和庞培。不过逐渐地,到了五十年代末期,新诗派诗人逐渐转向恺撒一边,比如卡图卢斯死前不久同恺撒达成了和解,但是在他的诗歌中对此没有任何反映。

那个时候新诗派的创作只有卢克莱修和卡图卢斯的作品完整(或者几乎完整)地流传至今。

提图斯·卢克莱修(约前95—前55年)是训诲长诗《物性论》的作者,这首诗献给年轻的政治家、新诗派诗人的庇护者盖尤斯·梅米乌斯,于作者死后由西塞罗出版。长诗分六卷阐述了伊壁鸠鲁学派的学说,按顺序分别论述原子(第一卷)、复杂物体的形成(第二卷)、灵魂的构造(第三卷)、感性知觉(第四卷)、世界和人类社会的发展(第五卷)、各种自然现象(第六卷)。

在世界文化史上这部长诗是对为认识而认识的乐观主义的赞颂。但对于诗人本人和他同时代的人们而言,长诗有另外的目的。思索祖国的不幸("祖国不好的时光")和折磨着罗马社会的恶习——虚荣、贪婪,是卢克莱修的出发点,他还加上一个恶习——淫欲。这些恶习的原因是对死亡的迷信恐惧和对生的渴望,力图从生活中得到一切;传统的宗教支撑着这种感受,使人们对神和阴间生活感到恐惧(应该记住,正是在罗马内战时期,神秘主义宗教以其死后受苦和幸福的学说得到了广泛传播;在这部长诗的第二卷里详细描述了小亚细亚对一个众神之母的崇拜)。因此,为了驱除恶习,就必须从内心驱逐宗教恐惧,必须指出,世界不是由神统治的,而是按照物质的不可动摇的规律发展着,大地和人类只是这一永恒变化的宇宙中的微不足道的一部分,而死亡,并不是人的个体灾难,而是宇宙发展的共同规律。这是贯穿全诗的思想。在第一卷中作者指出,死亡并不是毁灭,而只是宇宙中物质的重新分配;在第二卷中说,一切正在出现的事物也正在毁灭,宇宙是与一切同时诞生并同时消亡的整个世界无穷无尽的集合;在第三卷中确认,灵魂是物质性的,它和肉体一同瓦解,因此,死对于它而言不是痛苦,而是摆脱痛苦;在第五卷中,人类朝向文明成熟的运动悲剧性地衬托着地球自然界走向荒芜的暮年;而第六卷则以死亡在大

450·

地上胜利的庄严前兆——对雅典的世界性大瘟疫(据修昔底德的说法)的描写而告结束。

> 大门并不向死亡关闭,无论是通向天堂和太阳的大门,
> 还是通向大地的门径和通向辽阔深海的水域的门径,——
> 大门彻底敞开,张着大嘴。
>
> ——Ⅴ,373—375

只有将对个人死亡的思考融入对一切都会死亡的思考,人才能摆脱对生的渴望和对生活利益的追逐,获得明智的宁静,并且像旅行者从坚固的大地上远看海上风暴和船只沉没那样看待世界。宁静和闲暇,在传统的罗马社会道德里几乎没有任何价值,而在卢克莱修这里却成为最高的幸福。这条通过认识世界、与死亡和解而通向幸福的道路,是伊壁鸠鲁为人们开辟的,卢克莱修则带着近乎宗教的虔诚和敬仰,不知疲倦地把伊壁鸠鲁作为人类的救世主来赞扬:“他是神,哦,我的英勇的梅米乌斯,是真正的神!”我们还是要用当时罗马精神危机的具体历史环境来解释这一宗教式的激情,当时正处于内战时期,也是古老理想崩溃和痛苦而紧张地企盼新的理想的时期。同时,正是这种激情决定了卢克莱修同他的希腊伊壁鸠鲁典范的两点重要区别。首先,便是主要注意力由伦理学转向物理学。对伊壁鸠鲁而言,有关宇宙的学说仅仅是达到心灵安宁的辅助手段,而卢克莱修则极力强调伊壁鸠鲁学派包容一切、解释一切的伟大能力,同时恰恰把注意力集中在浩瀚无边、形态多样和具有统一规律的宇宙图景。这就使他不像伊壁鸠鲁,而像早期希腊的自然哲学,首先是恩培多克勒(卢克莱修提起他总是充满敬仰)的自然哲学。其次,便是卢克莱修作品的诗歌形式:伊壁鸠鲁蔑视诗歌,把它仅仅当成一种消遣,而宁愿使用枯燥而富有逻辑性的散文体,卢克莱修则把自己当作给罗马带来伊壁鸠鲁式拯救希望的先知,因而强调文体上的诗歌崇高性和祭司语言的庄重感;这又使他同恩培多克勒的自然哲学史诗很相似。在卢克莱修的概念里,伊壁鸠鲁的伟大也投射到他的罗马先知身上,他庄重和自豪地谈论自己的诗歌创作(卡尔·马克思正是用这些词来称呼“卢克莱修那勇敢的、雷鸣般的诗歌”[①]):

> 我走在人迹不至的派依里亚仙境

① 《关于伊壁鸠鲁哲学的笔记》,《马克思恩格斯全集》中文本,第四十卷,第111页。——译注

这里从来不曾有人涉足。我欣喜地将嘴
贴近新鲜的山泉，欣喜地在前额戴上
前所未见的奇异花环
在我之前还不曾有人得到过缪斯的这种恩赐
——第一卷，第926—930行

但是，卢克莱修哲理诗的第三个特点，与它的伊壁鸠鲁来源有密切联系，这就是它的直观性。正如卢克莱修在第四卷中阐述的那样，伊壁鸠鲁哲学的认识论基础是相信感觉的绝对正确；这让诗人有机会用描写来偷换论证，他大量利用了这种机会。他对抽象论证不感兴趣，常常不合逻辑地组织起他的论证；但是他大量使用比较和举例，把它们一个接一个地串连起来，发展成鲜明的图景，很直观地就强化了自己的理论命题。卢克莱修选取例子的方式灵活多变，比如，论述原子在虚空中的运动时，他使人想起灰尘在阳光中飞舞；讲到原子在形态上的亲和性时，他使人想起，当小牛从母牛身边被牵走去做牺牲时，母牛怎样牵挂着小牛；在解释原子永恒运动时由它们组成的身体是如何保持平静时，他举了从远处眺望畜群或列队的军队的景象为例：

451 · 即使我们能看见，也常常
因为距离遥远而看不出运动：
羊群在山岗的斜坡上放牧，
在肥沃的牧场里，当新鲜的草儿
闪着金刚钻般的露珠向它们招呼时，也常常是缓慢地运动；
饱足的小羔羊在那里嬉闹顶架，
这一切我们从远处看起来都汇成了一片，
就像是绿色背景下的不动的白点。
——第一卷，第315—322行

训诲主题和说教激情决定了长诗的风格：演说性的，热烈的，总是设想有一个对谈者（作者时而说服他，时而激起他的争论），经常重复，用格式“因为——所以”构成的长长的复合句，大胆的语言形象（“闪耀的火焰如同飞舞的花朵”、“阳光播种着田野”、“天空的铠甲”，等等）。卢克莱修自己发现“祖国语言的贫乏”，这妨碍他阐述抽象的哲学思想，为了与此作斗争，他采取了拉丁语所有可能的手段，广泛使用了赘语（“水的液态潮湿”）、同义词汇（比如，对于“原子”这个基本概念，他总共使用了五十四种表达方式）、

新造词（如果不算直接借用的外来语，他有超过几百个词汇从来没有在其他拉丁语作家作品中遇见过）。文体庄严的崇高性使卢克莱修始终坚持对自己的词汇和语法作仿古处理，因此曾经也写过训诲长诗的恩尼乌斯是他的风格范例。

这种做作的仿古风格并没有抹去卢克莱修同新诗派诗人的联系，须知这不是自然地使用语言，而是和萨卢斯提乌斯一样的风格实验。如果没有亚历山大体诗歌的经验，卢克莱修的长诗是不可能出现的，他的题材让人想到阿拉托斯，他因为所克服的困难和罗马诗歌中从未有过的主题而感到的自豪是"新诗派诗人"所特有的，在他对自然的描写中有田园诗的影响，而在他对爱情激情的描写中，又有哀歌的影响。卢克莱修与新诗派诗人的区别则在另外一个方面：他没有把自己远离俗世的哲学藏在心中，或限于朋友圈子内，而是将其传播开来，宣传遁世成为了他的社会活动；相应地，他没有局限于室内诗歌的短小形式，而是力求创造宏大的史诗体裁。所有这一切都使他成为一个处于共和国末期老一辈和小一辈诗人之间的无论年龄上还是精神上的过渡角色。

如果说卢克莱修体现了远离现实而沉入思维世界，那么卡图卢斯则体现了远离现实沉入情感世界。

卡图卢斯（约前87—前54年）出生于前阿尔卑斯山地区高卢的维罗纳，当时还没有获得罗马公民权。他生平的大部分时间都在罗马年轻的新诗派诗人的名士圈子中度过。在那里，诗人爱上了克洛狄亚，罗马上层社会最著名、最风流的美女之一，他在诗中以勒斯比亚为名赞颂了她。之后他去亚洲，当了卢克莱修的庇护者和通信人梅米乌斯总督的随从，然后死在维罗纳的故乡，死时显然还很年轻。他流传下一本由一百一十六首作品组成的诗集，题词献给科尔内利·涅泊特。诗集的开始部分是一些格律不同的抒情短诗（多韵体诗[①]），中间部分是八首大型作品（两首婚礼歌、两首小史诗、一篇译自卡利马科斯的题词献给霍滕西娅的作品、两首哀歌），结尾部分是用哀歌二行体写的短诗（警句诗）。这种结构不仅是形式上的，多韵体诗和警句诗不仅在格律上有区别，在文体上也是不同的：前者故意用原汁原味的接近口语的语言写成，后者采用精心设计的隐喻和对照写成，深思熟虑、结构匀称、行文工稳。

对于卡图卢斯和他的新诗派朋友而言，这种对细小抒情对象的精心加工有着纲领性的意义，这意味着他们对社会生活（和社会事务）的蔑视和全

① 指一首诗（通常是比较长的诗）里有几种格律。——译注

神贯注于个人生活（和休闲）的倾向。卡图卢斯对于社会生活的评语仅有优雅的骂人话——一般针对恺撒、庞培和他们的拥护者，认为他们玷污并断送了共和国；相反，在私人生活、在朋友圈子中，任何细节——聚会、酒筵、爱情和生意上的成败得失都得到赞颂，友人之诗大受称赞，对手之诗则无情排斥，卡图卢斯不遗余力地吹捧友谊的最细微表现，而最微小的不忠迹象都会被他夸张地加以诅咒。对卡图卢斯而言，朋友圈子代替了国家，昔日的社会美德概念，如忘我、忠诚、坚定、虔诚，都移用于朋友们的日常生活中。可以理解，在这封闭的小世界里，爱的所有形式——思念、两情相悦的幸福、恋人的嬉戏、高傲、怀疑、嫉妒、争吵与和解、同自身情感的斗争、绝望、精神空虚——应该起到怎样的作用。

452·

对于新诗派诗人和卡图卢斯而言，希腊化时期的诗人是他们“温柔爱情艺术”的导师。但是在将其移植到罗马土壤时，他们的情欲特征应该有所改变。罗马社会中妇女的地位比在希腊更为独立和更受尊重。菲勒塔斯、墨勒阿革洛斯和费洛德莫的女主角都是职业高级艺妓，而罗马诗人的女主角则是社会自由女性（她们有时甚至出身上层社会，如卡图卢斯的克洛狄亚-勒斯比亚）。

激情，在希腊诗人那里总是被略带讽刺意味地刻画成一场游戏，而在罗马新诗派诗人对政治的勇敢抵制中却获得了严肃、崇高，甚至悲剧性的意义，因为如忠诚、坚定等所有这些自古以来从社会美德转变成个人美德的强大力量都使得这种激情崇高起来。在这里，爱情的背叛成为动摇整个生活价值观基础的大事。在这种背景里，爱情本身具有了新的品质，即崇高的精神的品质。对精神恋爱的发现，这是卡图卢斯最大的革新和特色，使他从所有的古希腊罗马诗歌中脱颖而出，并使他和新时代的诗歌很相近，这一点使他在古希腊罗马时代前无古人，后无来者。他的诗歌作品的语言表明，这一新观念的诞生是多么艰难。他不使用古语词汇，新时代的诗人也许会用“想要”表示肉体上的爱欲，而用“爱”表示精神上的爱情，古希腊罗马的诗人用“爱”表示肉体上的爱欲，却没有词汇表示精神上的爱情，卡图卢斯痛苦地寻找代用词来表达这个词的含义，比如：“神圣友谊的结合”、“希望得到幸福”、“像父亲对子女般的爱”。这种爱情概念两重性也成为卡图卢斯精神悲剧的基础，它也解释了他那著名的对照：

> 我又恨又爱，你也许会问：为什么会这样？
> 我自己也不知道，就是这样感觉，并受着煎熬。
>
> ——第八十一首

复杂的爱情话题在卡图卢斯诗歌里以不同的方式和不同的程度展开。在多韵体诗中，爱情主题表达得最为简单和直接，作品基础通常只有一个情节，它逐渐展开，越来越夸张：

勒斯比亚，你问要你的蜜唇
多少个吻，才会让我满足吗？
只消到盛产草药的库瑞涅，
去数数利比亚有多少粒流沙吧，
那里有阿蒙正午的神坛
和老巴图斯的坟茔；
或是去数数天上的星星，
它们在夜间看着人们秘密相拥的怀抱，
赶快用永不满足的嘴唇，亲吻发狂的卡图卢斯吧。
要吻得好奇的眼睛无法数清，
吻得花言巧语无法把我们分开。
——第八首

当爱情中有两种敌对的情感在互相搏斗时，爱情主题的处理就复杂得多。这时用多韵体诗就不太容易成功，比如，第五十一首诗以爱情苦恼开始，以卡图卢斯的自答结束，引出爱情游戏的悲剧主题（“你的游戏，卡图卢斯，是你的累赘，你的游戏使你饱受折磨……”），但由此情感似乎分裂为两个各自独立的部分。作为对立情感冲突的爱情，在哀歌二行诗匀称而舒缓的形式里找到了真正的表达：

勒斯比亚，你曾说你只爱我，
连朱庇特也不能比。
是啊，我也爱你：
不仅像人们爱情妇，
更像慈爱的父亲爱子女。
如今我才了解你；尽管我的情焰更炽热，
但你在我眼中却变得很卑贱。
为什么？因为你的荒谬过错，使情人
更加渴望得到你，却已不会再爱你。
——第七十二首

在卡图卢斯的大部头作品中，爱情主题表现得更加复杂，比如在致阿利亚的哀歌中（第六十八首），在小史诗《珀琉斯和忒提斯的婚礼》（第一百六十四首）和《安提斯》（第六十三首）中。这里也是那些感情——忠诚、渴望永久结合、背叛、孤独、留恋过去，都以神话情节和复杂的结构，清晰地表现了与主题相似或相反的某些方面。例如，在致阿利亚的哀歌中，在个人主题——回忆和勒斯比亚在一起的幸福日子中，插入了类似第二神话主题的关于拉俄达弥亚对死于特洛伊的普洛忒西拉俄斯的永恒爱情的思考，而在这第二主题里，又插入了第三主题，又是个人主题，即哀悼不久前在亚洲特洛伊古城遗址去世的兄弟。又如，在描写珀琉斯和忒提斯婚礼的小史诗中，爱情幸福的主题在女神忒提斯对已故珀琉斯的爱情神话中展开，而相反的主题——背叛和分离，则以占据长诗一半的篇幅描写了结婚时抛弃的阿里阿德涅的形象，并且每一个主题都以截然不同的基调结束：插入的阿里阿德涅主题，与巴克科斯的故事（神对死者的爱情）很相似，珀琉斯的框架主题，则是对逝去的黄金时代的留恋和对充满人间的恶（神抛弃了死者）的忧虑。在处于中心地位的系列诗的其余作品（婚庆歌和译自卡利马科斯的《贝勒奈西的发辫》）中，爱与背叛、团聚与分离的主题更加抽象；但情感基础是相同的，这些作品有机地融入了卡图卢斯创作的整体，不应当仅仅将之看成是一种模仿亚历山大体的练笔。

453 ·

事实上，掌握亚历山大体的诗歌技巧是卡图卢斯不遗余力的追求，在诗歌创作中也不例外，甚至在那些看来好像写得十分自然的诗歌中也是如此。例如，在那首有关亲吻的诗歌中，提到库瑞涅就隐喻着伟大的卡利马科斯，即那个出生于库瑞涅的人和巴图斯的后裔。又例如，在前面提到的那首关于恋人痛苦的诗歌，整个开始部分，虽然有着毋庸置疑的真诚，却是从萨福那里借用来的。在著名的《又恨又爱》中，在这个经典的心灵分裂的套话以后，有一句半诗使新时代的读者感觉过于枯燥理智（原文中这一点比俄文译本中更加明显）。这种抒情和学问、激情和理性的最大程度的结合，是卡图卢斯诗学的特点，它整个就是建立在对比的基础上的。卡图卢斯的风格既显示出崇高和低俗的对比，也显示出诗歌语言和俗语的对比（例如，在关于亲吻的诗行中，当描写库瑞涅时，既有代用词，又有复杂的形容词，而受赞扬的“亲吻”这一形象却用口语化方言“basium”来表达），在他的语言中，古语用法和时尚的希腊外来词并置，他的诗行总是用精致而有力的韵律逗弄着听众。所有这一切总合起来，经常创造出情绪张力，它随着主题的转换时而被理解为欢乐的嘲笑，时而被理解为悲伤的受苦。卡图卢斯的诗歌意识就在两个极端之间来回移动。

### 3. 帝国建立时期的文学

公元前30年，罗马一百年的内战时代以朱利乌斯·凯撒的养子屋大维·奥古斯都（生于公元前63年，死于公元14年）政权的建立而告终结。西西里岛奴隶起义（受到屋大维的对手之一塞克图斯·庞培的支持）和东方反罗马运动（受到屋大维的另一对手马可·安东尼的支持）的威胁，迫使罗马和意大利的统治阶级暂时抛开内部分歧，团结在屋大维周围。这种团结给他带来了胜利，并成为新的世界性帝国的社会基础。

内战经验告诉屋大维，和罗马过去的共和制公开决裂是鲁莽和危险的。因此他既没有宣布自己为帝王，也没有宣布自己为独裁者，而认为自己仅仅是“元首”——共和国的第一公民。共和国的所有机构都继续存在和运作，但和它们同时存在并高于它们的是一股新的势力——auctoritas principis——“元首的权威”（“和我的那些同僚们的职位相比，我的权力并不大，但威望胜过了所有人”，——奥古斯都本人这样评价自己在国家中的地位）。实际上奥古斯都的统治当然不是依靠元首的威望，而是靠对军队的指挥，但是官方公告却对此沉默。这种新的国家体系——元首制的形成，对文学史有着双重意义。

首先，在共和国的瓦解和帝国的建立之间没有清晰界限。表面上，共和国仍继续存在；而且，看起来屋大维结束了内战混乱局面，最终使共和国恢复了昔日的牢固和辉煌。和昔日共和国一起恢复的还有它的各种美德：虔诚、公正、忠诚等等；自古以来这些美德支持着父亲对家庭，自由民对奴隶，罗马人对野蛮人的统治。本来已经将罗马引向毁灭的“习俗败坏”似乎奇迹般被克服了，祖先的罪恶似乎已被抵赎，罗马的未来也似乎一片光明。奥古斯都统治的头二十年中，希望复兴古代的社会情绪高涨，这不仅指泛泛意义上的复古，而是指恢复古代的共和国制度。文学运动作为这一社会情绪高涨最鲜明的反映，很大程度上是共和制时代文学的结束，而非帝国时代文学的开始。

其次，因为元首的权威不属于法律范畴，而是道德范畴，它依托的不是元老院的决议，而是社会舆论，所以奥古斯都就必须十分重视组织社会舆论，即对自己的意图进行赞美和对自己的目的进行宣传。文学是组织社会舆论的最重要手段，因此关注文学成为奥古斯都政策的一部分。奥古斯都文艺政策的推行者是他的助手盖尤斯·西尔尼乌斯·梅塞纳斯，他的名字后来成为一个普通名词。梅塞纳斯自己也是半个诗人，如前所述，他能够在年轻的新诗派诗人中捕捉到无意识流露出来并日益加强的与已经提到的

·454

恺撒专制统治和解的倾向；靠着这一点，他把出生于前七十年代至前六十年代，在前四十年代步入文坛的年轻一代最有才华的诗人拉拢到自己身边。这样，一个规模不大的圈子形成了，它成为罗马文学生活的中心；史诗作家维吉尔、抒情诗人贺拉斯和剧作家瓦留斯成为其中的领头人物。

新的文学流派得到迅速发展。在公元前 30 年和前 29 年，贺拉斯分别完成了《讽刺诗集》和《长短句集》。维吉尔为战无不胜的屋大维读了自己的《农事诗》，而瓦留斯在庆功宴上表演了悲剧《堤厄斯忒斯》（没有保存下来，但享有盛誉）。大约就在这一时期，李维乌斯开始创作歌颂罗马人民的历史著作。公元前 23 年贺拉斯出版了三卷《歌集》，前 20 年又发表了《书札》，一年后维吉尔去世，留下未完成的《埃涅阿斯纪》，但瓦留斯按照奥古斯都的命令出版了这部史诗，出版时保留了作者去世时书稿的原貌。最后，公元前 17 年，在标志着新的百年到来的庆典上，响起了贺拉斯的《世纪之歌》。

在所有这些作品中，直接歌颂奥古斯都的占了相对较少的部分，而从思想倾向上看，都是对“复兴共和国”的鼓吹。贺拉斯在歌集中悲叹内战时期古老习俗的瓦解，敬佩使它们得以复活的奥古斯都。维吉尔的《农事诗》歌颂了复兴中小农户，因为它们是罗马昔日繁荣的社会基础。李维乌斯描绘了祖先的美德和由奥古斯都完成的罗马通向统治世界的道路。最后，《埃涅阿斯纪》简直就像综合了这一时代最重要的主题和思想，其中交织着对往昔的描述和对未来的预言，而对特洛伊人和拉丁民族的美德的赞美也就是对朱利乌斯家族的赞美。罗马的历史使命和奥古斯都的历史使命在此融为一体。

新的情绪需要新的形式来反映。首先，散文退居次要地位，取而代之以诗歌；散文最重要的领域，政治演说，在君主专制制度形成的条件下失去了发展的可能性，新时期的标准是不应该讨论，只应该歌颂的，而诗歌正是最符合这一目的的形式。其次，在诗歌中，新诗派诗人中占据统治地位的亚历山大体，被古典诗歌体所取代。希腊化时期诗歌的个人主义倾向是与正在迅速复兴的罗马国家精神相违背的，因此此时诗歌所追随的对象从希腊化时代的希腊诗歌转向了古典时代的希腊诗歌。元首政权为所有的阶层接受，它是新时代的政治理想，希腊的古典著作为所有的艺术流派接受，它成为美学的理想。罗马文学开始与希腊文学公开竞争：在普罗佩提乌斯看来，《埃涅阿斯纪》“比伊利亚特更重要”，贺拉斯则为自己在《长短句集》中为罗马提供了抑扬格诗体和在《歌集》中提供了爱奥里亚歌谣而自豪。

根据这些标准，新流派的诗人们对前人的遗产进行了加工。作为新诗派诗人诗歌技巧的继承者，他们越过后者，而把注意力投向了共和制时期的古典著作，比如恩尼乌斯和阿克齐乌斯的作品。新诗派诗人的诗歌是形

式短小的素材实验的试验品；新流派的作品则借鉴了这些实验的成果，创立了更宏大的体裁——史诗、悲剧、书面组诗；甚至贺拉斯的抒情诗都具有了前辈诗人所未有的宏伟性。富有诗意的内容与粗俗的表达方式之间的强烈对比，消失在高度统一的语言整体里，甚至口语词汇都提升为具有诗意的词汇；五花八门的各种小诗集变成了经过深思熟虑的结构严谨的作品，史诗中的片断组合成为了整体设计的效果。掌握已有的成就取代了探索，和谐与清晰取代了慌乱。萨卢斯提乌斯的历史作品有着悲剧的张力，李维乌斯的作品，则带有诗意庄严的沉静。新时期的文化力图总结前几个时期的文化，同时使自身也成为后来文化的典范——由维吉尔和贺拉斯打造的诗歌语言的范例成为统一标准，《埃涅阿斯纪》很长时间内都是后来欧洲"民族史诗"的典范。

古典主义的确立对希腊语文学有着尤其重要的意义。在拉丁语文学中，古典主义只涉及文体风格方面，而在希腊语文学中它扩展到了语言方面。模仿希腊古典作家的方针也要求模仿他们的方言；在诗歌领域，方言早已被规范，现在轮到了散文领域，因为在诗歌领域，每个新的史诗诗人都应该使用荷马的古代方言，所以在散文中每一个作者如果想具有艺术性的话，就应该使用早已过时的阿提喀演说家的语言。希腊化时代的共通语只用于学术和事务性的散文。这意味着阿提喀风格的胜利，在上一辈人那里它仅是一个不大的学术流派，而在新一辈人这里它成为无所不在的文学运动。它的代言者是在当时新古典主义中心罗马工作的两个希腊演说家——狄奥尼西奥斯（哈利卡尔那索斯的，约前60—前5年）和凯基利乌斯（卡拉克特的）。



阿提喀派的大获全胜使它和亚细亚派的论战在下一辈人就结束了，在已达到的语言基础上，希腊文学的学术复兴开始了。

内战结束、奥古斯都执政后，社会情绪的深刻变化，最清晰的反映不是出现在旧时代和新时代的诗人的比较当中，而是出现在新旧时代的两个散文家西塞罗和李维乌斯的比较当中。

提图斯·李维乌斯[①]（前59—17年左右），出生于帕塔维乌姆（今帕多瓦），著有一百四十二卷的罗马历史巨著，题为《建城以来史》（《罗马史》），该书一直叙述至公元9年止。全书显然按照五卷或十卷为一个系列编排和出版；保存至今的有一至十卷和二十一至四十五卷，内容涵盖了从远古到公元前293年和从公元前218年到168年间的漫长历史。这部宏伟著作的

① 或译李维。——译注

诞生正好适应了人们在历史转折时刻回顾过去、进行总结的迫切需要。不仅仅是罗马人感到了这种需要；这一时期诞生了希腊语的《世界历史》系列，它们的目的都是为了说明（追随波利比奥斯），罗马是如何逐渐统治世界的，这些著作的作者是已经提到过的演说家狄奥尼西奥斯（哈利卡尔那索斯的）、著名地理学家斯特拉博、历史学家狄奥多罗斯（西西里的）和尼古拉俄斯（大马士革的）；拉丁语的此类著作的编撰者是特罗古斯·庞培；所有这些历史著作都只保留下一部分或仅剩片段。和所有这些作者不同的是，李维乌斯没有试图涵盖整个世界的历史，他只关心罗马的事件；他不是以波利比奥斯为范例，而是以古代编年史作者为参考，但又努力给他们的素材首先添加上统一的思想观念，其次添加上符合当代审美观的修辞手法。在这两点上，西塞罗都是他的榜样。

李维乌斯是西塞罗的崇拜者（见昆提利安，X，I，39①），在自己的史书中，他把西塞罗的死描写为一场悲剧，他如此深刻地领会了西塞罗的政治观点，以至于奥古斯都开玩笑地称他"庞培派"。可以想见，西塞罗的人文主义理想——哲学和演说术的结合——一样让李维乌斯感到亲切：他既研究哲学，也研究演说术，模仿西塞罗和瓦罗写了一些对话，不过没有能够流传下来。但如果说西塞罗的哲学和演说术是为其积极的政治活动服务，那么李维乌斯则用它们来消极逃避政治生活，并沉湎于对古代理想世界的崇高的回忆之中。他在自己历史著作的前言中声明道："在我劳动时，我只等待唯一的赏赐——避开在我们的时代已看得太多的丑恶画面，哪怕在我整个心灵回到光荣的古代时能够暂时回避一下也好。"古代对于他而言不是经验的源泉，而是能够感动和提升心灵的东西："……当我描写古代事业时，我的灵魂也多少变得有些古老了"——他在第四十三卷中这样写道（43，13，2）。

西塞罗称历史是"生活的老师"。李维乌斯完全接受这一说法，他认为："审视历史是有益的，你能看到已成为光荣古迹的形形色色具体而有教益的例子，从而决定自己和国家应该模仿什么，避免什么……"但李维乌斯是把它的含义从政治层面转移到伦理层面去进行思考的。

李维乌斯所注意的对象是罗马人民的"美德"，它存在于古代，并把罗马引向了强盛的巅峰，在接下来的岁月中它已经逐渐消失，并把罗马带向崩溃的边缘。由于流传至今的只有著作的开始几卷，我们只能看到这一对比的前一部分——同样被理想化了的古代，那时所有的贵族和平民据说都同样是史诗般的英雄。在无休止的战争中，罗马依靠的是自己英勇忘我的精

---

① 此处应为该作者的《修辞学原理》的章节。——译注

神，而它的敌人则靠的是自己的偶尔得手，这就给罗马带来了一次接一次的胜利，因为主宰历史的命运并不盲目，它是公正的。道德说教和爱国主义，是推动李维乌斯创作的两股主要力量：他认为自己的任务就是要揭示出历史事件的教育意义，而非验证它们的真实性、细节和因果关系。在对待历史文献资料时，他诚诚恳恳但不加批判；由于他缺乏政治经验，对于地理、政治、战争环境等等的描述常常前后矛盾，修辞程式化。道德上的崇拜和对政治的缺乏理解——这就是他对古代的态度，而这一点和奥古斯都的意识形态纲领完全相吻合。 ·456

西塞罗把历史称作"最高形态的演说劳动"。李维乌斯也同意这一定义：正是演说术使他能够既有教育意义而又生动地表达自己古老的道德理想。借助演说术他创造了许多理想化的主人公肖像（大西庇阿、马塞卢斯、弗拉米尼努斯、汉尼拔），理想化的丰功伟绩（卢克莱修、穆西乌斯·斯凯沃拉、卡皮托利努斯的曼利乌斯），人民大会，围攻和战役；在评述局势时他插入了大量虚构的、精心组织的传闻。这些手法虽然不够真实而且单调，但李维乌斯还是成功地达到了预期的效果，这主要归功于他从西塞罗那里继承了对局势的心理层面的关注，例如，对卡内一地战败后在罗马城里引起的反响的描写，占据的篇幅是对战败本身描写的两倍。但在另一个最重要的方面——语言方面，李维乌斯却偏离了西塞罗的遗训。如果说西塞罗最关注的是将散文语言同诗歌语言、文学语言同口语、规范用法同破坏规范的用法区别开来，那么李维乌斯则重新将这些范畴混合在一起。这还是出于同一个原因，即远离现实活动而倾向于消极的欣赏。这使得李维乌斯对罗马古代的描写变成了某种需要有相应的情感色彩的散文化的史诗，而情感色彩在某种程度上又需要词汇的诗歌化，这使不标准的短语合法地进入了句法，结果带来冗长的重复；李维乌斯的复句风格比起西塞罗来有过之而无不及，这种风格令人愉悦而平和，但缺乏清晰度和力度，昆提利安把这种风格称作"牛奶般丰腴"。李维乌斯富于诗意的形式和富于诗意的内容之间的联系，在开头几卷里就已经很明显了，其中讲述了遥远的、半神化的古代时期，对西塞罗规范偏离的地方也比后面多得多。

李维乌斯的"牛奶般丰腴"可以拿大西庇阿在公元前187年的一场诉讼上的发言来作范例，比一比这段发言在他那里与在作为其素材来源的瓦勒里乌斯·安提阿斯那里的不同叙述就可以很清楚了（见格利乌斯，Ⅳ，11[①]）。在瓦勒里乌斯·安提阿斯那里是这样说的："我要提醒你们，全权公

① 此处应为该作者的《阿提喀之夜》的章节。——译注

民们，今天正是我战胜你们国家最危险的敌人布匿人汉尼拔的那一天，在非洲土地上的那场伟大战役后，给你们带来了和平和胜利，超过了所有的期望。因此，我们不能对众神不领情，相反，我认为，应该放下这个骗子，现在就去感谢仁慈而最伟大的朱庇特。"李维乌斯对修辞粗糙的地方进行了修改，把每个形象用对称手法进行了扩展："今天，看台上的公民，以及你们，全权公民们，在这一天，我曾挥舞自己的旗帜在非洲与汉尼拔和迦太基人战斗并幸运地大获全胜。因此今天在这里进行辩论的讨论是可耻的，我现在就要离开这里，前往卡庇托林祭拜仁慈而最伟大的朱庇特、朱诺和弥涅尔瓦以及其他众神，因为他们照看着卡庇托林及其城堡，我要感谢他们在这一天，以及其他的许多日子里不止一次地赐给我为祖国效劳的勇气和力量。而你们，全权公民们，谁能跟着我一起祈求众神，赐给你们像我这样的统帅：因为假如你们已经十七年不变地给了我的白发以荣誉，那么我是用我的行动捍卫了这一荣誉。"

如果说提图斯·李维乌斯是一个全身集优缺点比任何人都更多的符合当时时代精神的作家，那么维吉尔和贺拉斯则超越了自己的时代，并成为罗马文学在世界文学中最有代表性的作家。他们成功地使作品的具体选材服务于表达当代人——世界性罗马帝国的第一代人的复杂处世态度。在维吉尔的诗中，这种倾向表达得最为清晰。

普布留斯·维吉尔·马罗（公元前70—前19年）出生于曼图亚附近的一个农民家庭；他的文学流派属于新诗派，他的庇护者起初是新诗派中的两个不太重要的恺撒派诗人阿西尼乌斯·波利奥和科尔内利乌斯·加卢斯，后来是梅塞纳斯，再后来是奥古斯都本人。古代的传记把他描绘成一个普通、谦虚、性格温和，完全沉浸在诗歌创作中的人。他留下了三部著作：《牧歌》，或称《田园诗》（前42—前39年），《农事诗》（前38—前30年）和《埃涅阿斯纪》（前29—前19年）。维吉尔没有来得及完成《埃涅阿斯纪》（史诗中有一些不成熟的未完成的诗句），它是在诗人去世后才出版的。三部作品都源于诗人的个人生活经历或当时的社会生活，每一部作品都模仿某一位希腊诗人而作，一部作品的思想和意义都比创作时的理由和意图要深广得多。

457·

《牧歌》（《牧人的诗歌》），又称《田园诗》（《诗歌选集》），是由十首诗歌组成的系列，采用叙述和对话的形式专门描写牧人的生活，描写这种生活的简朴的悲喜、爱情和歌声。诗歌创作源于维吉尔自己生活中的一件事：公元前42年，诗人的庄园被没收充公，经过一些有影响力的友人在屋大维面前求情，他的故居才得以返还；在第一和第九首牧歌中以假设的牧人世

界情景描写了这件事。维吉尔的《牧歌》的范本显然是忒奥克里托斯，他的亚历山大风格使新诗派诗人感到亲切；第二、三、七、八首牧歌尤其逼真地模仿了忒奥克里托斯所提供的范例，许多诗句本身就是从希腊语准确翻译过来的。然而就整体来说，《牧歌》既不同于轰动一时的幽默诗，也不是翻译试验品。维吉尔描绘的牧人世界有别于忒奥克里托斯。忒奥克里托斯是站在高处看着自己的牧人，以一个满足于自己生活的城里人的眼光，在农村世界里寻求书房学问以外的休息和消遣；因此他沉醉于陌生生活的一切鲜活的细节，并试图用鲜明的真实感和滑稽华丽的词藻来表现它们。

维吉尔则是从下至上，怀着羡慕的心态看待自己的牧人，如同一个受到时代的残酷动荡折磨的人在寻找宁静、简朴和纯净；因此，五光十色的日常生活细节消失了，他努力在自己的诗行中转达出宁静一致的情绪，他的牧人画面少了一些生气和鲜活，多了一些敏感和崇高。他的牧人不仅袒露爱情，还袒露智慧，比如，在第六首牧歌中，巴克科斯的伙伴西勒诺斯给牧人们唱了关于宇宙的歌曲。具有代表性的还有，忒奥克里托斯的田园诗的情节多发生在他的故乡西西里岛，而维吉尔的情节则有时转到完全理想化的阿卡迪亚(从此成为田园诗的经典场景)。在这个宁静的世界里也会闯入残酷的当代生活，在第一和第九首牧歌中提到了曼图亚、克雷莫纳和罗马，从而创造出悲剧性的对照，使整个系列染上了忧伤的情调。不愿接受现实生活、逃向虚构的牧人幸福世界和意识到这种逃亡的不切实际——这些就是《牧歌》的情感基础，它使作品与之前的新诗派诗人一辈的作品很相似。然而即使在这里，也出现了另一种音调，预告了理想和现实之间悲剧性矛盾的终结：在第四首写于阿西尼乌斯·波利奥执政时代(公元前40年)并献给他的牧歌中，宣告了一个信念，即铁器时代的即将结束，人类痛苦的救赎、世界的革新和新的黄金时代的即将来临。对诗人而言，一个诞生在波利奥执政时代的婴儿形象象征着新的时代，随着他的成年，大地上将会逐渐展现出和平、富足的图景：

> 据库迈的预言说，最后的时代已经前来，
> 伟大的世代正重新缔造当今的秩序。
> 室女星又归来，土星之国也归来。
> 从高高的天穹又降下新的一代。
> 圣洁的卢齐纳啊，为了整个世界，请你恩宠这刚刚诞生的婴孩，
> 随着他的诞生，黑铁时代就要终结，黄金时代又会重现
> 一如你的阿波罗神再度君临。
>
> ——第四首，第4—10行

无疑，婴儿的象征形象在现实中应该有对应者；中世纪的基督教确信这里预言着基督的诞生，因此把维吉尔尊为圣人；当代的语文学提出了各种解释，其中可能性最大的说法指这个婴儿是屋大维妻子斯克利博尼娅未来的产儿，而这一婚姻则使他与元老院的联盟得到巩固。无论如何，第四首牧歌的神秘氛围反映了那个时代期待救世主的情绪，屋大维在很大程度上正是凭借着这股情绪才掌握了政权。这首诗为诗人打开了与世界和解的通道。

《农事诗》是一部四卷本有关农民劳作的教谕长诗，第一卷讲农耕，第二卷讲园艺和葡萄栽培，第三卷讲畜牧业，第四卷讲养蜂业。这首长诗的创作起因不是自身经历，而是外部因素——梅塞纳斯的直接要求。原因在于，当时恢复农耕已成为一个有政治意义的问题，因为屋大维积极地将土地分给城市和军队的贫民，以此在意大利形成了忠于他本人的中小农民阶级。维吉尔的长诗应该歌颂这一似乎复兴了意大利农村古老美德的政治措施。

《农事诗》的样板是希腊的教谕诗，其中包括亚历山大里亚风格的诗（比如，科洛丰的尼康德曾创作过同名长诗，阿拉托斯为了描写阴雨天和晴天的征兆也曾大量引用），还主要是古典诗歌——赫西奥德的长诗《工作与时日》（但这首诗也受到亚历山大派诗人的高度评价）。《农事诗》和之前的《牧歌》有共同的农业主题。但是在这里他的农业主题是通过另一角度表现的：在牧歌里歌颂了黄金时代怡然自得的闲散安逸，而在这首长诗里歌颂的则是铁器时代的劳动。仿佛为了与《牧歌》中的箴言“爱战胜一切，我们听从爱的旨意”（X，69）作有意识的对照，维吉尔在《农事诗》中宣称：“不懈的劳动和悲哀的贫穷战胜一切”（Ⅰ，145—146）。劳动和与之相连的痛苦此时被看作是生活必不可少的推动力，没有了它，大自然和人类就会退化和消亡——它是神赐给人类的财富：

458·

> ……朱庇特父亲希望，
> 耕作之路不要那么轻松，他第一个巧妙地
> 翻动大地——需要唤起死者的心灵，
> 因为他无法忍受这颗心在黑甜乡里酣睡。
>
> ——第一卷，第121—124行

劳动变得神圣，劳动的艰苦成为一切生活幸福必须的平衡物。这种和谐的平衡不仅仅局限于人的生命中，也适用于整个宇宙，因为最严酷的自然灾害（如第三卷结尾鲜明描写的牲畜瘟疫）也是为了自然界的整体和谐：世界上的一切都是幸福，只是人类智慧的局限性不能理解世界的整体性，

从而才产生过多的抱怨。这样，关于农耕的长诗就变成了一首关于宇宙的长诗，《牧歌》中的神话世界（山林之神西勒诺斯的讲述）到了《农事诗》中就发展为一幅哲理世界的图景，这一神圣、和谐、永恒的世界图景同前辈卢克莱修笔下那平庸、偶然、易朽的世界形成了鲜明的对比。例如，在维吉尔的诗中，对哲理世界的接受代替了对现实世界的不接受。但这种接受是不完满的，因为自然界是完美的，而人类并不完美，自然界伟大的合理性和人类不理智的生活形成了对比，贪婪和虚荣总是把人类引向纷争和自相残杀的战争，这一对比一如既往地赋予维吉尔诗歌以悲剧色彩。然而诗人在思考世界时也感到了欣慰，因为世上还有意大利，它那美好的自然界就仿佛是一个微缩的世界（在第二卷中插入了对意大利的美妙歌颂："萨图尔努斯[①]的土地"），因为世界上还有农夫，他们的劳动生活仿佛在细微处体现了自然界的伟大规律：

> 啊，村庄的居民多么怡然自得——如果他们能了解
> 自己的幸福！他们远离战争内乱，
> 大地提供给了微薄的食物……
> ……年轻人在那里勤勤恳恳地劳作，容易满足，
> 他们信奉神，尊敬父辈。父辈们当中的公正，
> 离开了大地，只把自己的足迹留给自己的后人。
>
> ——第二卷，第453—474行

《埃涅阿斯纪》是维吉尔的最后一部作品，是一部罗马民族的史诗，在许多世纪里都被认为是罗马文化最完整和最完美的体现，它是一部十二卷的长诗，讲述了罗马民族——特洛伊人的创始人，安喀塞斯和爱神维纳斯的儿子埃涅阿斯的事迹。关于埃涅阿斯迁居至拉提乌姆的神话，希腊化时期的历史学家（提麦乌斯）和罗马的第一批诗人（奈维乌斯）就已经知道，但维吉尔第一个赋予了该神话以完整的艺术性。在从特洛伊城出逃的路上，埃涅阿斯一行人被大风暴吹到了迦太基的海岸边（第一卷），他向迦太基女王狄多娜讲述了特洛伊的毁灭（第二卷）和自己游历的经过（第三卷）；他爱上了狄多娜，然而命运却吩咐他前往意大利，被遗弃的狄多娜投火自尽（第四卷）；经过西西里岛时，他用盛大的体育竞技来祭奠父亲安喀塞斯（第五卷），埃涅阿斯到达了意大利，在西彼拉的帮助下来到冥界，父亲安喀塞斯

① 古代意大利的农神。——译注

的灵魂向他预言了后代的光荣命运(第六卷)。在拉提乌姆,国王拉提努斯热情款待了埃涅阿斯,并允诺把女儿拉维尼娅嫁给他,拉维尼娅的未婚夫图耳努斯对埃涅阿斯发动了战争(第七卷);埃涅阿斯前往邻国(后来的罗马国所在地),向国王欧安得耳寻求帮助,得到了武尔坎努斯和维纳斯赠予的甲胄,盾牌上刻画着未来罗马的历史(第八卷);与此同时,图耳努斯已逼近特洛伊人(第九卷);已经归来的埃涅阿斯击退了敌人,但图耳努斯打死了他的朋友帕拉斯、欧安得耳的儿子(第十卷);接下来是暂时休战、重燃战火、亚马孙女骑士卡弥拉建立功勋(第十一卷);最后,在两军统帅一对一的战斗中,埃涅阿斯杀死了图耳努斯,为帕拉斯报了仇(第十二卷)。

这部罗马民族史诗的最初构思和最终的具体表现完全不同。还在《农事诗》(第三卷,第四十六行至第四十九行)中,维吉尔就曾表达了歌颂“恺撒的战役”,即屋大维的战役的意图,这显然应该是一部与恩尼乌斯及其模仿者的作品类似的编年史长诗。但最终完成的《埃涅阿斯纪》与之毫无共同之处,它的内容更崇高、更广阔:它不是历史,而是神话,它歌颂的不是奥古斯都,而是罗马,不是已完成的功勋,而是注定的使命。正如在《农事诗》中采取以小见大的方法,以农事劳动反映宇宙规律那样,维吉尔在《埃涅阿斯纪》中通过主人公的命运反映了整个罗马民族,甚至更广泛到反映人类的命运。正如同维吉尔在《农事诗》中悲叹的那样,人类一切苦痛都降临到埃涅阿斯的命运中。随着特洛伊的灭亡,他失去了祖国,和狄多娜分手后,他又失去了爱情的幸福;他只能漫无目的地漂泊,自己也不知道终点,他厌恶战斗,却不得不参加战役。他听从命运的安排,无奈地自我牺牲,然后他才明白了自己行动的意义所在:到了半途中他才知道,他要去的地方是罗马,直到来到了罗马,他才知道为什么而来。在冥界的那一幕,安喀塞斯把未来罗马英雄的亡魂一一指给埃涅阿斯看,预言了罗马的伟大使

459 •

维吉尔《农事诗》的拉丁文的稿本 公元二至三世纪
罗马 梵蒂冈图书馆藏

命,——这里是整部长诗的中心和高潮:

> 让人更精致地锻造富有灵气的铜器吧,
> 让人用巨型大理石雕刻充满生命力的面容吧,
> 在各个法庭更好地辩护;用芦苇笔
> 描画天界运动的轨迹,并预告星辰的升起下落。
> 实现对人民的全权统治——这就是你,一个罗马人的责任!
> 这就是你的艺术:为世界制订法规,
> 宽恕所有的驯服者,全力镇压不肯屈服者。
>
> ——第六卷,第847—853行

这样,经历苦难是为了达成目的,历史的和谐补充了宇宙的和谐;历史体现为命运,这样才使世界完整。人类苦难的原因仅仅因为,任何智慧都无法参透整条命运之线:不仅人类在命运面前是盲目的,就是众神也出于无知而试图反抗命运(例如,朱诺和维纳斯希望把埃涅阿斯留在狄多娜身边;只有朱庇特知道命运的最终意志),这就导致了悲剧。又例如,主人公的对立面狄多娜和图耳努斯,由于自己的激情而变得盲目,竟然与命运的最终目的抗衡,终于导致毁灭;而埃涅阿斯则虔诚地服从于未知的命运的意志,以自我牺牲为代价换来了胜利。

《埃涅阿斯纪》的文学范例是古代经典著作中的经典——《荷马史诗》。长诗的前一半仿佛是罗马版的《奥德赛》,后一半则相当于罗马版的《伊里亚特》。维吉尔有意识地使用了《荷马史诗》的情节来组织长诗:从事件的中间开始讲述、用主人公讲述的故事来叙述前面发生的事件、墓碑前的表演、进入冥界、对盾牌的描绘、争夺女人引起的战争、主人公朋友的死亡、在最后决斗中为他报仇。但这些外在的吻合只是突出了两部长诗世界观的深刻差异。荷马的世界是亲切、宜人、透过每一个细节都能感受到古希腊公社制的气息,维吉尔的世界是宽广无边、错综复杂,但因此是一个世界性国家,一个捉摸不透和陌生的世界。宇宙变得更广阔:众神离人类更遥远,他们的意志更不为人类所了解;空间变得更广阔:埃涅阿斯不是沿着未知的神秘海洋在漫游,而是一一游历特洛伊和希腊的殖民者已经到过的地方,是特洛伊战争的名声已经流传到的迦太基;时间变得更广阔:如果说奥德赛在冥界只得到了自己最近命运的预言,那么埃涅阿斯得到的则是关于他未知子孙的遥远命运的预言;最后,也是最重要的是,人的精神世界变得更广阔:事件的进程从行为层面转移到心理感受层面,比如,战争和战斗的荣耀不再具有自身价值,而仅仅是命运意志的外在表现和证据,英雄则竭尽

· 460

全力试图揣测和了解命运的这种意志。因此，从外表上看英雄是消极的，但他的内心世界的紧张程度却是前辈史诗中的人物所不具备的；这一点从维吉尔对主人公常用的修饰语“虔诚的”中也可以看出来，因为荷马从未想到过使用这个词。

如恩尼乌斯的《编年史》那样的歌颂功勋的史诗，现在被宣扬命运旨意的史诗所取代。这彻底颠覆了史诗的诗学。荷马史诗的广阔场面被戏剧般的凝练、集中所取代。荷马如此看重的外部生活细节全都不见了，注意力从事件表面转向了其内在意义。所有连续的因素都忽略了：事件被分解为一系列清晰的片断，其中的每一段都有自己的统一情绪，在每一段里所有的细节都服从主要意图，没有更多的共同之处，甚至对日出的每一次描绘，都根据上下文的不同情绪使用不同的表达方式。各情节之间的相互排列顺序都经过精心考虑，而长诗的每一卷的结构都是一个艺术整体，在所有的偶数卷中，事件的紧张氛围逐渐加强，而在所有奇数卷中，气氛则有所缓和，整部长诗的节奏高度统一。所有次要人物都退居幕后，因为注意力没有集中在他们身上，而是集中在主人公身上。所有情节都被拔高，甚至第十二卷中对停战协议的故意破坏也描写得比荷马在《伊利亚特》第四卷中的样板还要隆重、有力。众神的形象尤其被拔高，甚至《荷马史诗》中那个瘸腿滑稽的赫淮斯托斯也变成了堂皇而威严的武尔坎努斯；众神不和人们亲近，而是远远地通过小神埃俄罗斯、朱图耳那来关心人类；众神并不互相为敌，也不彼此对抗，而是毫无怨言地臣服于朱庇特至高无上的意志，因为只有他了解世界命运的含义。

整部作品直至每一个细节都是这样统一、完整的。维吉尔之所以能达到这样周密的加工修饰，当然要归功于希腊化时代的诗歌，比如，他的情节组织得如同小史诗，一些古代评注家早就指出，他对狄多娜和埃涅阿斯爱情的描写是对阿波罗尼奥斯（罗得岛的）的作品的模仿。但是，在希腊化时代诗歌中的实验成分，在罗马世界帝国的条件下已经成为反映时代最迫切需求的一部宏大史诗作品，因此受到有文学修养的读者和识字不多的百姓的一致喜爱。

《埃涅阿斯纪》很快就成为罗马的经典著作，在后来的许多世纪里也是如此。这并非偶然。

维吉尔是标准文学史诗的创立者。传统表达方式由于古老风尚而显得神圣，并因此仿佛使现在和过去相互接近，而新的处世态度的深刻复杂性则浸透了人与世界规律相互作用的悲剧色彩，只有维吉尔才如此成功地将这两者结合在一起。这使他的读者能够感到时代之间的联系，更重要的是感觉到世界的统一：在古代的民间史诗里，世界是一个不可分割的混合体，

维吉尔的哲理英雄史诗则从细节和整体上重建和重新思考了这种混合体。维吉尔的读者和荷马的听众都一直认为,史诗中包含了一切。因此,维吉尔也成为后世一直被赞美,模仿甚至崇拜的对象:成熟期的中世纪把他看作是先知,文艺复兴和启蒙时期则认为他是完美的诗人;十六至十八世纪体裁系统中最崇高的体裁——理想的"民族史诗"概念正是根据《埃涅阿斯纪》而确立起来的,而诸如《被解放的耶路撒冷》、《卢济塔尼亚人之歌》[①]、《亨利亚德》[②]、《罗斯记》[③],以及更加间接地还有《失乐园》,也都是以《埃涅阿斯纪》为追求目标的。在前浪漫主义和浪漫主义时代,对希腊经典的崇拜使维吉尔在欧洲读者的心目中退居到了次要地位,但二十世纪重新把他看成艺术探索的榜样之一。

昆图斯·贺拉斯·弗拉库斯(前 65—前 8 年)出生于意大利南部的韦努西亚,度过了轰轰烈烈的青年时代。他是一个获释奴隶的儿子,所受教育让他信仰共和制,公元前 42 年,他在希腊的共和制最后一个维护者布鲁图斯的部队里作过战。布鲁图斯的失败被他看作是一场悲剧,随后他艰难地返回了意大利,"在极度贫困的教育下",他开始写诗(《书札》,第二卷,第二首,第 52 行)。这使他开始和维吉尔、瓦留斯等诗人接近,他们又将他推荐给梅塞纳斯,从此梅塞纳斯的友谊成为贺拉斯长期的生活支柱。贺拉斯创作的作品有:《讽刺诗集》(两卷,公元前 35 年和前 30 年),《长短句集》(公元前 30 年),《歌集》(前三卷发表于公元前 23 年,第四卷发表于公元前 13 年),《世纪之歌》(公元前 17 年),《书札》(两卷,公元前 20 年和公元前 13 年之后)。除了《歌集》第四卷和《书札》第二卷外,其余作品都是献给梅塞纳斯的。《讽刺诗集》和《书札》用六音步诗行写成,贺拉斯称它们为"闲谈";其余的作品都是用复杂的抒情诗格律写成。相比维吉尔的诗歌,从贺拉斯的诗歌中能够更清晰地看到,在写作从《长短句集》到《歌集》,从《讽刺诗集》到《书札》的过程中,诗人的世界观是怎样逐渐从拒绝世界转变到接纳世界的。

• 461

和维吉尔一样,贺拉斯最初同新诗派诗人接近,和他们有着相同的世界观和艺术准则。年轻时贺拉斯所采用的两种体裁都属于新诗派诗人打造的文学形式体系。《长短句集》(因诗中长短诗行交错出现而得名)使用抑扬格诗行,和讽刺诗一样,正是新诗派诗人攻击卑污的现实生活的理想形式。

---

① 葡萄牙作品,1572 年问世。——译注
② 法国伏尔泰的作品,1728 年问世。——译注
③ 俄国赫拉斯科夫的作品。——译注

而贺拉斯的特点仅仅在于，他的抑扬格诗体不是以亚里山大体诗人为蓝本，而是以古代经典作家阿尔基洛科斯为蓝本；在讽刺诗中，他把大量精力花在文体的雅致和外部形式的修饰上，并严厉指责利西尼乌斯的漫不经心（“他流出的是浑水……”）。他早期讽刺诗和长短句的内容是攻击某些具体的敌人：奴隶出身的暴发户、诗人对手、淫荡的老巫婆等等。和卡图卢斯一样，贺拉斯的指责是极其夸张的（阿尔基洛科斯希望背信弃义的朋友所乘的船遭到可怕的倾覆，贺拉斯则希望诗人梅维乌斯因其愚蠢的诗句遭到更可怕的报应），但是他也和卡图卢斯一样，缺乏概括。只有两首长短句诗歌（第十六首和第七首）例外，这两首诗是献给日益深陷于自相残杀的内战的全体罗马人民的；第十六首诗尤其具有悲剧意味，它可能是为了回答维吉尔的第四首乐观主义牧歌而作的，这说明贺拉斯不相信黄金时代会重回大地，因而呼唤人类逃向大洋彼岸，逃到神话传说中的幸福岛屿：

整整两代人都被内战摧残，
罗马自己毁了自己……
曾经，它在蓝眼睛的日耳曼人
和引起祖辈们恐慌的汉尼拔面前，屹立不倒，
如今，我们的种族却被自相残杀所毁灭，——
把土地重新让给野兽！……

但是，在贺拉斯的长短句和讽刺诗中，已经有了和现实妥协的主题。在长短句中这一点首先表现在爱情诗行中（第十一首，第13行—第15行）；它们和几行讽刺诗句紧邻，就如卡图卢斯诗集中一样，但两者的情绪完全不同：贺拉斯在这里对爱情的背叛没有极度绝望，相反，他没有丧失希望，对他而言，新的爱情可以赶走旧的背叛带来的忧愁，新的背叛也将是对旧的背叛的惩罚，总而言之，“上帝会和谐地重建一切”（第十三首，第7行—第8行），因为激情会熄灭，并随着时间飘散。在讽刺诗中，这首先便是自我完善的主题：贺拉斯放弃了改造社会风尚的想法，他所描绘的社会恶习图景对他而言应该仅仅是一种让自己不沾染同样恶习的警示；每个人都有自己的缺点，因此应该严于律己，宽于待人；斯多葛派的信徒却幻想能改造人们，他们应该遭到嘲笑。在卢齐利乌斯的讽刺诗中占据次要地位的自我教育主题，在贺拉斯的讽刺诗里逐渐替代其他主题而成为主要内容：

无论是躺在床上，还是徘徊在门廊下，——我处处
都在自问：“这样也许更好”，

我想,"如果这样做,我应该会活得更舒心,
朋友们也会更舒心。某人就这样
做了不诚实的事,可难道,我这样做就合理吗?"
有时我自己会同自己无声地争辩,而如果
有时间,我会把这一切——立刻记在纸上!

——第一卷,第四首,第133—139行

接受现实的新态度在颂歌和书札中得到了最完全的体现。这时诗人的视野更加开阔,除了个人主题外,还出现了社会政治题材,它成了主要形象,这就是对国家振兴、罗马军队的胜利和古老道德复活的颂扬。与此同时,颂诗中的个人主题也在发展,这包括独居生活的乐趣、对琐事的满足、友谊、美酒、爱情。这两类主题从事业和休闲两方面互为补充;它们独立存在,互不相融,但又势均力敌;这两个方面互相统一的时代早已过去(这是古老意大利的农业时代,诗人在自己最悲观的一首颂歌,即第三卷的第六首诗中作了描绘),现在无法关注两者的统一,而只能希望它们平衡发展。因此对贺拉斯而言,分寸感就成为重要的美德。平衡和中庸("中庸"一词就源于贺拉斯)的崇拜是他的诗歌的最大特征。社会题材和个人题材平分秋色;此外,在这两种题材内部,贺拉斯也避免极端:在政治颂歌中他歌颂奥古斯都,同时以始终不变的尊敬谈到已经逝去的共和国的"被毁坏的美德"和它的捍卫者加图;他歌颂奥古斯都的法令,同时又怀疑它们能否救治日益瓦解的社会;他在爱情诗中从来不像卡图卢斯那样表现极度的激情,无论是幸福的激情还是绝望的激情,而仅仅表现轻佻相爱的愉悦,可这种爱情往往会从一个对象身上转到另一个对象身上;与此相应,他也不像卡图卢斯和哀诗诗人那样,有一个抒情女主人公,贺拉斯笔下出现过一系列女性的名字:吕狄亚、克洛埃、拉娜克、涅奥布拉等。今天的读者会觉得贺拉斯酒神颂诗比较平淡,而爱情诗则过于理智,但对贺拉斯和他的同时代人而言,这却代表着理智战胜了激情,秩序战胜了混乱;而在每个经历过内战的人的记忆中,混乱带来的危害还记忆犹新。 ·462

贺拉斯就这样试图恢复被时间破坏了的社会和个人、理智和情感之间的和谐。他的人物形象和维吉尔的一样,都怀有忧伤;维吉尔忧伤的是人类心灵不够完善,无法洞悉命运的法则,贺拉斯则忧伤人类肉体的短暂,无法像永恒更新的大自然那样抗衡死亡。人类只能以自己精神的崇高表现——诗歌——来超越死亡。因此,贺拉斯最好的诗作都是歌颂那些能赋予诗人永生和众神之爱的诗歌的,卡图卢斯把古罗马宗教伦理概念引入爱情,贺拉斯则把古罗马宗教伦理概念"虔诚"、"忠忱"、"忘我"引入了诗歌。

歌集第二卷最后一首诗讲的是诗歌在空间中的永生(《天鹅》);第三卷最后一首诗和整个第一卷,讲的都是诗歌在时间中的永生(《纪念碑》):

> 我建造了一座纪念碑,它比青铜更坚固,
> 比王家的金字塔更巍峨,
> 无论是暴雨的侵袭还是狂风的肆虐,全都徒劳,
> 无论岁月无尽的轮回还是时间的流逝,
> 都不能把它摧毁。
> 不,我不会完全死去,我的精华部分
> 将会逃脱死亡:只要祭司
> 还带着沉默的贞女登上卡庇托林神庙,
> 我,将以万世荣耀,继续成长。
> 我将会一直被人怀念——在狂暴的奥菲杜斯河
> 倾泻而下的地方,在惜水的道努斯
> 统治牧人的地方:一个出身低微的强者——
> 我,首先给意大利音韵
> 引来了伊奥尼亚歌谣。我理应自豪,
> 诗歌女神墨尔波墨涅,慈祥地给我的鬓发,
> 戴上了月桂花冠和德尔斐神庙的树枝。
>
> ——第三卷,第三十首

作为颂诗基础的思想体系决定了其诗学风格:相互对立的主题在结构上的匀称。这体现在几本诗集的结构上,比如,在第一本颂歌集的第二卷中收集的诗歌更匀称,而在第一卷和第三卷中,庄重的诗歌与轻松的诗歌并列而置;在第三卷(罗马颂歌)的前六首颂歌中,达到了顶点的庄重氛围,被接下来一系列情绪更加轻松的诗歌所缓和;使用罗马诗歌中从没有过的各种抒情格律(十三种不同类型的诗节),使贺拉斯能够通过节奏呼应来突出并不相邻的一些诗歌之间的相似和对比(例如,第一本诗集的第一首和最后一首颂歌,与第二本诗集的中间一首颂歌使用的是相同的格律,这不是偶然的)。更有意思的是,这种结构原则也存在于独立的诗歌内部:一首诗以摇摆于两个相互对立的问题之间激烈的思想运动开始,却以这一思想运动合乎中庸地趋于平静而告结束。例如,《歌集》第一卷的第六首是献给罗马最杰出统帅阿格里帕的,反映了在社会和个人的问题之间摇摆的这种思想运动:“你,阿格里帕,更值得瓦留斯歌颂——我还应该去歌颂阿基琉斯、奥德赛和派洛皮德们的功勋吗?——我对功勋另有看法,伟大孕于平

凡，——我应该歌颂阿瑞斯、墨里俄涅斯和狄俄墨得斯吗?！不，我只歌颂欢宴、美人和爱情。”

甚至在庄严的罗马颂歌中，透过第一主题还时时感觉到次要主题，从而营造出复杂的修辞意境。这种做法可以通过比较主题同为屋大维战胜安东尼和克娄奥佩特拉的第九首长短句和歌集第一卷第三十七首诗，清楚地看到它是如何复杂和深化诗歌内容的：在长短句中是单线增长的胜利的喜悦，在歌集中是对屋大维胜利的喜悦逐渐转向对克娄奥佩特拉的尊敬，因为她宁死而不肯忍受屈辱。和长短句一样，大部分颂诗都是因具体原因而作，对象是具体的人物，颂诗中，这种具体性通常在后来复杂的思想运动中失落了；甚至布鲁图斯被击溃、从战场逃跑这一自传性的情节也因为提到“丢弃的盾牌”而被赋予了多重意义，使人们联想到阿尔基洛科斯、阿尔凯奥斯和其他诗人的文学作品。贺拉斯《歌集》的蓝本是阿尔凯奥斯和其他早期希腊歌唱抒情诗人，但他们情节的发展通常更为单线和简单；贺拉斯是从品达罗斯和希腊化时代诗人那里学到的使主题结构复杂化的技巧。因此贺拉斯的古典主义和维吉尔的一样，是经过希腊化时期的创作经验丰富后的古希腊经典的复兴。



贺拉斯的书简与讽刺诗之间的关系就如同他的颂诗与长短诗之间的关系。在创作讽刺诗时，贺拉斯是从普遍情况出发，但用具体的生活事件加以描述，在书简中，则是从具体的缘由和具体的收信人出发而归结为普遍情况。如果说，在歌集中思维在各主题间的活动过程取决于对比的联想，那么在书简中这一过程就取决于相似的联想，这使得书简的结构特别复杂和奇妙。在歌集中实际上体现出接受了世界的哲学，在诗简中以箴言形式进行了理论表达：“什么都不奇怪”（第一卷，第六首）。与此同时出现了一个重要悖论。在宣扬彻底脱离极端、安于中庸之道的同时，贺拉斯逐渐成熟，不得不放弃对共和制的热情，而随着老年的到来，又不得不放弃爱情的愉悦，最后，他感觉还应该放弃诗歌创作，因为这也是对理想中安详静观的偏离。因此，第一卷书札（二十首诗歌，从友人之间短小的便函到长篇的哲学思考）被他当成最后之作来构思，在开始部分以令人信服的理由表示不再写诗，在结尾则是有趣的文学自画像。第二卷书札是三部大型诗歌，都是论诗歌问题的；其中占主要地位的是《致皮索父子》的信，后来被称为《诗艺》。这仿佛是贺拉斯的诗歌遗言：

> 我自己并不写作，却愿意指示诗人的天赋和责任，——
> 到何处寻找内容，诗人的创作营养来自何处，
> 什么东西适合我们，什么东西又不适合我们，

哪里是正确之路，哪里是谬误之路。

——第二首，第306—308行

贯穿《诗艺》的中心思想是对文学作品内部和谐的思考：每一个部分——情节、事件、模仿的蓝本、人物、情调、语言、诗行——应该与整体相协调。为了理解这种协调的含义，诗人应该懂得哲学；为了找到与这种协调相符的素材，就应该懂得生活；为了能够表达这种协调，就应该不辞辛苦地锤炼词汇。贺拉斯的诗札结尾处的理想诗人形象，和西塞罗理想中的演说家形象十分相似：他们都在我们面前展现了能够创作出十分完美作品的全面发展的人的人文理想；两者都认为人的使命是对社会有益；仅仅由于时代的区别，在西塞罗那里，这种有益首先是政治上的，而在贺拉斯那里则是道德上的，伯里克利[①]和德摩斯梯尼启发了西塞罗的灵感，而俄耳甫斯和安菲翁则给了贺拉斯灵感。贺拉斯的《诗艺》是步入尾声的黄金时代罗马经典的总结和遗训。正是它，以及与之有相互作用的亚里士多德的《诗学》，成为文艺复兴和古典主义时期散文与诗歌的诗学典范（维达、布瓦洛）。

贺拉斯对所有后世的欧洲文化而言成为了诗人的榜样——生活的老师。正如同维吉尔教会人们探寻和思考世界，贺拉斯教会人们如何行动。他是一个智者，了解一切，对任何事都不觉惊奇，平静地接受顺利与不幸，放弃力不胜任的，对力所能及的感到高兴，带着嘲讽审视人间的忙碌，通过不断地自我教育和自我完善达到内心的宁静和自由。贺拉斯的"中庸"一词成为名言，其中体现了古代文明对新时代的遗训。这种对节制和适度的崇拜，当然，远远谈不上是古代人文主义的全部内容，但其中包含了理性和谐的教训，成为人的美学和伦理学理想的最重要组成部分。在十七至十八世纪欧洲的词汇用法中，崇高庄严的颂诗称为"品达罗斯式的"，轻松的爱情的和飨宴的颂诗，称为"阿那克瑞翁式的"，而"中间的"哲理道德颂诗则称为"贺拉斯式的"——这是对这位伟大的拉丁诗人的致敬，他在新的欧洲抒情诗的形成中起到了杰出作用。

464·

就像西塞罗在散文语言中的作用一样，维吉尔和贺拉斯肩负着锻造诗歌文学语言的重任。在他们以前，卢克莱修和卡图卢斯那里的诗歌语言如此驳杂，就像西塞罗之前的散文语言一样驳杂：古语和新词并列，祭司的崇高语和朴实的口语并列。新流派的诗人们凭借经验和希腊诗歌的范例调整了这种词汇的混乱。适用于散文和诗歌的同义词被精心打造出来，而在诗

---

① 古代雅典最伟大的政治家，公元前约495年至前429年。——译注

歌中，还打造出用于崇高题材和低级题材，如讽刺诗（贺拉斯甚至拒不承认讽刺诗为诗歌，他说，只要把其中的词语重新排列，就变成了散文），打造了同义词。修辞的区别达到了非常细微的程度，甚至那些中性词汇，如“奴隶”（servus），维吉尔几乎都不使用，而用单词“仆人”和其他同义词。挑选词汇时非常重要的根据是早期罗马诗歌的经验：不论恩尼乌斯的语言在受过新诗派诗人影响的诗人们眼中是多么笨拙，维吉尔仍然十分珍视地使用它，常常只通过细微的调整便使其摆脱沉重、粗糙而显现出庄严隆重。例如，从恩尼乌斯使后人捧腹的诗句“恐惧来到，号角‘哒拉哒’大作”中，他变出了精彩的诗行：“感受到了恐惧，铜号角震耳欲聋”，这种情况在《埃涅阿斯纪》中随处可见。

选择词汇时另一个非常重要的依据是和希腊语的联系。拉丁语的新词创造能力相对较弱，因此语义新词起到了重要作用，即引入和拉丁词汇对应的希腊词汇的补充意义和转义。但对拉丁诗歌而言，意义更为重大的是词语在诗行中的巧妙排列，这使词汇有了新颖的组合方式，时而前置，时而后置，并因而最细微地调节叙述节奏。拉丁语中词语自由的语序比希腊语中少了许多习惯上的束缚，拉丁语的古典诗人充分利用了这一自由。艺术地运用外表古怪、其实却经过严格考虑的词序（而且是在如此古怪和严格的格律背景下），其完美巅峰，是贺拉斯的颂歌，“其中每一个词都向四面八方散发出力量”，——尼采热情洋溢地形容道。佩特罗尼乌斯准确地把克服极大困难而达到的这种贺拉斯式的精致称为“求知精神的幸运”。

对格律的琢磨是锤炼诗歌语言不可分割的一部分。拉丁语诗歌的格律是从希腊语诗歌中借来的，但拉丁语同希腊语有两个方面的区别：首先有大量的长音节，其次能感觉到有力的散文重音。这两点区别决定了新一代拉丁语诗人创作中对格律进行加工改造的方向：一方面，在每一诗行，首先在抒情格律的各个位置，调整好相应的长音节和短音节；另一方面，在每一诗行，首先在六音步诗行的开头和结尾部分平衡好长音节和重音音节之间的关系。

结果拉丁语的诗行更加形式划一、明晰、确定，最受喜爱的节奏转换开始出现并得到巩固，出现了使用罕见节奏的可能性，更重要的是，出现了艺术地利用节奏和句法间相互作用的可能性。这首先涉及词汇在诗行中的位置：名词、形容词、动词在六音步诗行中的顺序有几种固定的形式，打破这些形式就成为增强艺术表现力的补充手段。其次，这涉及诗句在诗行链中的排列位置，比如，卢克莱修经常使用的复杂的、散文化的、多层次的复合句逐渐被淘汰，取而代之的是短小的、结构清晰的、通常不超过四个六音步诗行的句子；在平稳的叙述中，句子结尾常常和诗行结尾吻合，在情绪高涨

的叙述中则并不吻合，从而创造出紧张激动的印象；在讽刺诗中则情况相反，当突出口语风格时，句子和诗行常常是不吻合的，而在严肃和崇高的地方就是吻合的。贺拉斯的抒情格律中，节奏背景和句法变化的相互关系更为复杂和难以捉摸，一连串的诗行有时按照停顿分成一组组诗节，有时又形成不可分割的统一链条。巧妙使用诗行和句子的表达方式使诗人们创造出大量鲜明而令人印象深刻的格言："爱能战胜一切，我们要服从爱"（《牧歌》）、"被征服者而言救赎只有一种——那就是不要幻想救赎"（《埃涅阿斯纪》）、"为祖国牺牲既高尚又甜蜜"（《罗马颂歌》）等。

公元前一世纪末期，拉丁语诗人诗作中的语言和诗行革新给了罗马文学完善的艺术手段体系，这一体系基本保持到古罗马时代的最后几个世纪，部分还保持到更晚，存在于中世纪，尤其是文艺复兴时期的学院诗歌中。

465· 维吉尔和贺拉斯最为全面地在自己的创作中反映了两个时代之间的转折时期，罗马诗歌在这个时期硕果累累，他们同时最为全面地克服了新诗派诗歌的局限性，创造出真正的罗马经典作品。由此他们似乎超越了自己的时代，因为他们同时代的大部分人也完成了从不接受这个世界到接受这个世界的过程，但却未能脱出新诗派的学术题材或爱情题材框框。正是这一"青年新诗派诗歌"在共和国文学和帝国文学之间架起了一座真正的桥梁。

诗歌在维吉尔和贺拉斯时代十分流行，无数新手都在写诗，"我们所有人，不论文化程度如何，都毫无畏惧在吃力地写作长诗……"贺拉斯嘲讽地写道。这种群众性诗歌生产成为维吉尔和贺拉斯的创作背景，流传到今天的仅有不多的几部作品，被错误地认为是维吉尔所作，比如神话小史诗《海鸥》，讽刺模仿性小史诗《蚊子》，接近田园诗的《酒馆老板娘》和《早餐》，小诗集《杂诗》，色情警句诗《普里阿佩亚》等等。它们的语言和风格明显表现出对卡图卢斯的凝重精致的偏离，并受到维吉尔对语言和诗行革新的影响；但题材和体裁还完全未脱新诗派范畴。这一时期得到广泛传播的最重要的新诗派体裁是爱情哀歌。它的首创人是科尔内利乌斯·加卢斯，主要的大师有提布卢斯和普罗佩提乌斯，而下一代中是奥维德；在提布卢斯诗集的附录里还保存着利格达姆斯（笔名）和女诗人苏尔皮西娅的几首哀歌。

爱情哀歌的起源问题至今仍未彻底解决。以女性名字命名的哀歌集在米姆奈尔摩斯、安提马科斯和希腊化时期一些诗人那里早已有了。但有理由认为，所有这些诗集中恋人的名字仅仅是献辞，而哀歌内容不是主观的，而是客观的，因为其中没有自己的激情流露，而只有对激情的泛泛议论或者讲述某个神话人物，比如卡利马科斯讲过的阿孔提俄斯和库狄珀的爱

情。主观的爱情抒情诗和个人情感体验在亚历山大派诗人那里形成了另一种体裁——警句诗。但当这种爱情诗被从希腊引入罗马，当卡图卢斯的创作中希腊的爱情生活被罗马的爱情生活所取代，带有艺妓的情节被对上流社会的情妇的满腔激情所取代时，警句诗对于这种素材而言就开始显得局促了，于是警句诗便扩展为大型诗歌，用哀歌体二行诗写成。

第一首描写个人情感的拉丁语爱情哀歌是卡图卢斯致阿利伊的哀歌(第六十八首)。在后一代人中，维吉尔的同龄人兼庇护者科尔内利乌斯·加卢斯(约前70—前26年)，试图把真正客观的亚历山大体哀歌移植进罗马文学。

加卢斯献给女演员利科里达(真名基费里达)的哀歌集约在公元前45年出版，比维吉尔的《牧歌》稍早几年；但是没有流传下来。加卢斯的文学顾问是新诗派诗人的友人、希腊诗人帕森尼奥斯；他为加卢斯编了一本神话和历史故事集《爱的激情》，加卢斯应该从中"为叙事诗或哀歌"汲取了素材；这让人们得出结论，加卢斯哀歌的内容叙述的不是自己的情感，而是文学主人公的情感。加卢斯的诗集获得了很大成功，但没有引来别人的模仿。我们在他的后继者提布卢斯和普罗佩提乌斯那里没有看到客观哀歌，只看到主观哀歌，是以卡图卢斯的经验为基础又经过了完全不同的加工改造。

在卡图卢斯笔下，对爱情感受的描绘有一个逐渐发展的过程，不同的感受阶段被记录在不同的诗歌中，因此根据这些诗歌能够(当然，完全是象征性地)看到他和勒斯比亚爱情的整个过程。提布卢斯和普罗佩提乌斯笔下的爱情是静态的，主人公的心理感受是不变的，变化的只是其表现的环境。如果说希腊警句诗为心理感受的描写提供了素材，那么新阿提喀喜剧则为环境描写提供了素材。这两种传统在哀歌中的结合形成了稳定的情节体系，我们看到这个体系在提布卢斯、普罗佩提乌斯和奥维德那里几乎一点没变。占据诗人创作中心的是唯一的恋人形象——"夫人"。诗人以一个象征性的希腊名字来赞颂她，这个名字要挑选得能够在诗歌中嵌入真正的名字来代替它，比如提布卢斯的女主人公被称作黛丽娅(在现实生活中是普拉尼娅)，而普罗佩提乌斯的女主人公叫肯提娅(现实生活中是霍斯提娅)。有时候女主人公是一个自由民出身的已婚女性，如黛丽娅，有时候则是职业艺妓。在第一种情况下，主人公嫉妒她对冷漠而严厉的丈夫的感情，第二种情况下则嫉妒她对富有的情人的感情和那个人对她的占有。主人公的帮手可能是女主人公的女仆，而他的敌人则是介绍女主人公结识新情人的拉皮条女人。为了接近女友，主人公应该克服各种困难：骗过看门人，让看门狗不叫，等等；他向她的房门呼唤，恳求为他打开，而房门则向他抱怨其 ·466

他的情人。爱情带给主人公无限折磨，因为他从来不能确信女友的忠诚；为了不断用礼物吸引她，他逐渐破产，他请求维纳斯和阿摩耳奖赏他的忠诚效劳并惩罚她的背叛；他因为爱情而憔悴，等待死亡的来临，并为自己写下墓志铭。他试图以时间来洗刷爱情的伤痛，他借酒浇愁，以追逐新的爱情来自慰（提布卢斯写过一些献给新欢的诗，她有一个代表性的名字涅墨西斯，这些诗有整整一大卷），但他自己也明白，这些努力都是徒劳，他的爱并没有转移。然而爱情赐给他诗歌的灵感，使他跻身于从米姆奈尔摩斯到加卢斯的一系列诗人之列，只要人间还有爱，他们的作品就会被人们传颂：

> 年轻的人们不会沉默地走过我的坟墓：
> “熟睡吧，我们爱情勃发的伟大歌手”。
>
> ——普罗佩提乌斯，诗集第一卷，第七首，第 23—24 行

这样，爱情成为哀歌作者生活和诗歌的独特内容。他们追随老一辈的新诗派诗人，完全局限在个人生活（休闲）的小圈子里，并把所有社会生活中最重要的观念移植到其中：对情人的“忠诚”，对维纳斯和阿摩耳的“虔敬”，诗人在情人要求下将“责任”和“劳动”担到肩上，除了爱情之外一切都有“节制”，等等。这是一个有条理的人生纲领，诗人是它的预言者，用它来教导那些陷入爱情的友人。这个纲领的基础是继承于新诗派诗人的不接受现实世界的态度，当然，现在这种不接受态度已经不是社会的和政治的（在他们嘴里已经不可能再出现卡图卢斯对政治活动家的讽刺短诗了），而是道德的了。世界，这是贪婪和奢华，而恶习正在吞噬纯洁的爱情，使女主人公变成可交易的货物，使坠入情网的男子为了礼物倾家荡产，它挑起战争，而战争又迫使男主人公和爱人分离，并让在战争中致富的暴发户取代他，成为她新的情人。普罗佩提乌斯这样高呼：“我预言——假如我是祖国的不祥预言家——傲慢的罗马将会毁于自己的财富！”（诗集第三卷，第十三首，第 59 行—第 60 行）。诗人的理想是古代质朴和道德纯洁的黄金时代；只有这一主题才为哀歌作者开辟了同官方意识形态接近的道路。这一接近由两位作者完成（正如它曾经在维吉尔和贺拉斯那里完成过一样），但两人所依据的艺术宗旨又有所不同。

阿尔比乌斯·提布卢斯（约前 55—前 19 年）和赛克斯图斯·普罗佩提乌斯（约前 50—前 15 年）都出身于意大利在内战时期土地被充公的地主家庭；两个人的第一部作品都在约公元前 27 年问世；两个人在创作中要完成的也是同一个任务：克服哀歌的客观性，使它成为讲述个人情感的故事。提布卢斯首先是依靠刚刚在罗马获得巨大成功的维吉尔和忒奥克里托斯的

牧歌创作经验来解决这个问题。他就像一个悠闲的牧人，带着感伤的温柔、单纯和悲伤，歌唱着自己的爱情；他的哀歌的背景永远是他苦苦思念的乡村生活，只有在这种环境下，他才觉得和爱人的亲密关系是最高的幸福。相应地，社会主题在提布卢斯笔下也是透过牧歌题材表现的：他热情地欢迎实现普遍和平（"是谁首先造出了可怕的利剑？在自己铁的愤怒中他是那么野蛮和残忍！"诗集第一卷，第十首，第1行—第2行），而在歌颂罗马民族的诞生时，他怀着特殊的热忱生动地描绘了埃涅阿斯的拉提乌姆当地的田园风光（诗集第二卷，第五首）；奥古斯都的名字则一次都没有提起。普罗佩提乌斯在克服哀歌的客观性时借鉴的不是维吉尔和忒奥克里托斯，而是卡图卢斯和卡利马科斯的激情和学识。他的哀歌紧张而充满戏剧性，语言简练而深奥，神话人物不再起推动情节的作用，而在很大程度上起修饰作用，比如在责备肯提娅冷漠无情时，他提到了卡吕普索、许普西皮勒、阿尔费西贝雅、欧阿德涅（诗集第一卷，第十五首）。他自豪地认为，自己是在罗马诗歌中传播亚历山大诗派学识的第一人，并称自己为翁布里亚[①]的卡利马科斯（诗集第四卷，第一首，第64行）。相应地，社会题材在普罗佩提乌斯笔下是透过有利于展示自己才能和知识的诗歌学识材料这面棱镜来表现的：他歌颂罗马古代宗教时期，想与卡利马科斯比试物源诗的写作，他歌颂屋大维对克娄奥佩特拉的胜利，想超越颂诗文体的样板；奥古斯都的名字在他的嘴边越往后越经常出现，但他的吹捧只是过分的夸大和冠冕之辞。

这就是"罗马诗歌的黄金时代"走向终点的征兆。

维吉尔和贺拉斯这一辈人经历了内战的灾难，新制度的美好对他们而言不是一句空泛的话，而是饱经忧患后的信念：在他们的诗歌中，元首制的理想和对这一理想的共和制忠诚结合在一起，这种统一成为罗马经典作品的理想基础。年轻一辈的诗人只是模糊地记得内战。奥古斯都对他们而言已经不是救世主，现代制度已经十分牢固，已不需要以诗歌来进行巩固了。维吉尔和贺拉斯脱离了新诗派诗人而开始自己的诗歌实践，由此创造了自己的古典主义诗学；对于年轻一辈的诗人们来说，新诗派早已成为过往历史，他们可以心平气和地接受它的人物和情节，并把它们同古典主义的词汇和风格加工方式结合起来。他们有了自己的组织中心——年长的统帅和演说家瓦莱里乌斯·梅萨拉的小组，参与这个圈子的有提布卢斯、利格达姆斯、苏尔皮西娅、年轻的奥维德和其他诗人。在他们的影响下，梅塞纳斯小组也更换了面孔，加入了普罗佩提乌斯。无论是梅萨拉还是哀歌诗人，

·467

① 意大利的一个古代地区。——译注

他们都不是政治上的反对派,但元首制带来的政治稳定,并不能唤起他们的热情。奥古斯都不理解这一点,他对文学的态度逐渐冷淡。公元前8年梅塞纳斯去世,几个月后,贺拉斯也去世。罗马文学的"黄金时代"走到了尽头。

## 第七章 公元一世纪的希腊文学和罗马文学

### 1. 时代与文化

公元一世纪是罗马皇权巩固和定型的时期。共和制的表征依然留存,但已经骗不了任何人,因为在进入公元元年之际就已非常明了:"元首权威",即国家首位要人的地位,不单是对"共和制的恢复者"的一种应有敬意,而将成为统治者之间传承的特权。人们意识到,当今的君主制与过去的共和制的区别越来越明显。危机和萧条的观念取代了危机和复兴的观念。后者反映在国家具有五种年龄的历史原则里,这种原则首次运用于罗马显然是在修辞学家老塞涅卡的《历史》一书中(此书未能留传至今):幼年和童年期——王国时期,成熟期——早期共和制和布匿战争时期,老年期——内战时期,风烛残年期——普林斯制(元首制)确立之后的时期。对世界的不接受重新取代了对世界的接受,且现在开始对世界永远不再接受。乐观主义仍旧是半官方文学的精神财富,在整个公元一世纪期间,这种文学未曾产生一位有才华的代表。

公元一世纪,罗马国家已经不再是昔日那个蓬勃发展、开发抢占来的土地的城市社区了,而是一个地域广阔的强国,代表着整个地中海地区奴隶主们的利益。行省在国家的经济、政治和文化生活中占有越来越重要的地位,并开始逐渐将意大利排挤到次要位置。首先是那些西部行省,它们受罗马影响最久并与罗马的联系最为密切。罗马文学中第一批行省作家来自西班牙,比如塞涅卡、卢卡努斯、昆提利安、马尔提阿利斯。东部希腊语省份暂时受这种文化的冲击较小;最初几位皇帝的大一统政策剥夺了希腊各城市仅剩的一点表面上的自治,也遏制了它们的精神力量。

公元一世纪的希腊文学就像先前那个世纪一样贫乏:唯一发展的诗歌体裁是警句诗(但甚至也能感觉到它的衰退迹象,难怪该世纪里最好的警句诗是讽刺短诗,而此类诗歌的大师是卢库鲁斯,他在很多方面超过了马尔提阿利斯)。出生于希腊的诗人中最独特的一位是寓言作家费德鲁斯,他是马其顿人,住在罗马,用拉丁文写作,并自认为是拉丁语诗人。只有到了该世纪末,希腊才出现了一些杰出的作家,比如狄翁·克利索斯托莫斯

和普卢塔克。但无论是按照他们的生活年代，还是按照他们的创作风格来看，他们更应该被看作是与公元二世纪“古希腊复兴”有联系的作家。

对地中海帝国的统治需要强有力的中央皇权。奥古斯都的首批继承人也在这方面不断采取措施。这样的政权不可避免地与元老院贵族发生了冲突，因为后者主要依靠意大利大地主的支持，幻想恢复以前的元老院统治，甚至将以前的共和制理想化。整个公元一世纪期间皇帝们与元老院反对派之间的斗争从未断绝。第一阶段为公开斗争期（公元 14—68 年的尤利乌斯-克劳狄乌斯王朝），反对派还寄希望于恢复贵族共和国；第二阶段为被迫和解期（公元 69—117 年的弗拉维王朝和安东尼王朝统治前期），反对派仅限于试图将“不合适”的元首替换成比较能够接受的元首。公元一世纪的文学发展与皇帝和元老之间的斗争紧密相关，前半世纪的优秀作家都属于追随元老院的反对派。 ·468

普遍失望的氛围、对斗争感到无望的意识，成为公元一世纪整个思想领域的特色。对现实已经绝望的各个社会阶层越来越希望寻求一种非尘世的慰藉。理性让位于信仰。在社会底层，这体现为神秘主义的东方宗教和弥赛亚信仰开始流行，其中刚刚诞生的基督教日渐突出并日趋强大。在上层社会，则体现为主流哲学体系中宗教因素的加强，即折中主义的斯多葛派和日渐流行的新毕达哥拉斯派的加强。

斯多葛派从公元初就开始在罗马特别广泛地流行起来，并排挤替换了前一世纪的哲学——安提奥科斯和西塞罗的折中主义。这种变化的原因是可以理解的。公元前一世纪的折中主义是主张积极政治的一种哲学，这种哲学在国内战争时期是很自然的。而公元一世纪的斯多葛学派则是主张消极政治的一种哲学，这在君主制已经确立后的时期也是合乎规律的。难怪斯多葛派成了元老院反对派的思想。这样，正如公元前一世纪的折中主义吸收了所有符合自己时代精神的学说的元素一样，公元一世纪的斯多葛学派也与所有宣扬远离世界的学说有着渊源关系——伊壁鸠鲁派（信仰伊壁鸠鲁的训诫："不知不觉地活着”）、波西多尼乌斯的悲剧折中主义、犬儒主义。就本质而言，斯多葛学派同它的前辈一样，是折中主义的。公元一世纪著名的斯多葛派哲学家塞涅卡提到伊壁鸠鲁时总是怀着矢志不渝的敬仰，并总是将斯多葛派和哥特人的伊壁鸠鲁派学说之间的差异看成是偶然的。他记得，他的前辈——斯多葛派哲学家们教导过，好像说智者应该纠正人类的错误；但时代变了，人类犯了不可纠正的错误，智者应当做得更好的是回归自我，超越人群，接近上帝，用榜样而非劝说来影响人们。他记得，斯多葛派认为精神同肉体一样是物质的，但在智者与世界的对立中，他显然将精神与肉体对立起来并欢迎死亡与自杀，将其看作是接近上帝的崇高行为。这位超然于众人之上

的斯多葛派智者那宏伟的理想几乎是遥不可及的，大多数人只能远远地追求它。但不应该因此而鄙视他们，而应该给与同情：上帝面前人人平等，所有的人都应当以善相联并互相帮助，连奴隶也不例外。"他们是奴隶？但他们也是人。他们是奴隶？但他们也是邻居。他们是奴隶？但他们也是谦虚的朋友。他们是奴隶？但只要你回想一下，我们所有的人都受到命运的奴役，所以他们也是你在奴隶状态中的同伙。"(《致卢齐利乌斯书》，47 页)这种关于全人类平等的辩解(当然不是从社会角度，而是从道德角度)首次出现在罗马。远离世界、远离肉体、接近上帝、崇拜人类平等——所有这些特点都使得塞涅卡的哲学与即将出现的基督教很相似，后来产生了塞涅卡与使徒保罗相识的传说，甚至还编出了他们两人的虚假通信。

新毕达哥拉斯派还从哲学理性主义向宗教非理性主义迈进了一步。它不是像斯多葛派那样以理性，而是公开以毕达哥拉斯所宣布、又被他的学生们大力提倡的神学启示作为自己学说的基础。超验的神的形象，神圣的精神和卑贱的物质的对立，精神的永垂不朽——这一切都在新毕达哥拉斯派那里得到开诚布公的宣扬，并以毕达哥拉斯及其学生的名义在很多著作中得到阐述。新毕达哥拉斯派最让人产生兴趣的是，正是在它的基础上亚历山大城的犹太公社的领导者之一、亚历山大城的斐洛(大约公元前 30—公元 50 年)在其著作中首次实现了将希腊哲学与犹太教义的结合，他有很多创作流传今世。这些著作几乎都是对《圣经》的寓意性解释：亚历山大城的斐洛对《圣经》的解释就像斯多葛派解释《荷马史诗》一样，他揭示了神秘形象背后隐藏的抽象的哲学概念(比如，宗教的生活可以理解为从人通往上帝的途径；亚伯拉罕在迦勒底，表示肉体存在，亚伯拉罕在哈兰，表示精神存在，与撒莱的婚姻，表示与圣智索菲亚结合，等等)。他主要关注的是如何表现上帝与世界之间的中介物的等级体系：首先是逻各斯，这是无法理解的上帝的一个可以理解的形象，然后是创造和统治的力量，再然后是仁慈和公正的力量等等；这是关于神性放射学说的起源，它对于后来的哲学体系非常重要。公元一世纪，斐洛的哲学没有得到回应，但后来它却被随即出现的基督教、尤其被诺斯替教派所广泛吸收。这样，新毕达哥拉斯派就在基督教酝酿庄重登场时起到了作用。

469 ·

西塞罗最后一次宣扬的集哲学与演说术于一身的积极政治人文主义理想的破灭，既影响到哲学的命运，也影响到演说术的命运。正如哲学越来越偏向宗教，演说术也越来越走向了唯美的文体游戏。

随着共和制向帝制的转变，拉丁语演说术也经历了如同希腊语演说术此前曾经历的古希腊时期共和制向希腊化时期帝制的转变一样的过程。演说术的政治意义减弱了，而其激昂情绪增加了。难怪唯一留存于世的公元

一世纪的演说术文献是小普林尼对图拉真皇帝的颂词。诉讼演说依旧盛行，但其性质变了：罗马法律越来越成为坚固的体系，演说所包含的法律内容越来越少，且越来越具有形式主义色彩。已经不再需要西塞罗的宏篇大论了，冗长的复合句被简短而鲜明的箴言所取代，后者言简意赅，且充满各种奇谈怪论和反论，精炼犀利、引人注目。一切都服从于瞬间效果。这是同希腊"琐碎的亚细亚风格"相似的拉丁语演说现象；在罗马，这种风格直接被称为"新演说术"。

当时并没有任何有意识地反对西塞罗传统的斗争，西塞罗的名字受到至高无上的尊敬，他的演讲一遍一遍地被阅读、研究，但现实感不断提醒演说家们，已经不可能再在新的形势下直接效仿西塞罗的典范了。当代人已经在西塞罗的后辈中注意到了"新演说术"的特征。公元初年，元老院反对派中最有才华的演说家塞维鲁·卡西乌斯（后来遭奥古斯都流放并在流放期间死去）已经在讲坛上完全确立了这种风格。

修辞学校成为新演说术的"苗圃"。自帝国初始起，拉丁语修辞学校迅速发展并成为罗马整个文化生活的中心。追求政治仕途的年轻人（很大一部分是意大利人或外省人）涌向修辞学校。拉丁语修辞学校利用了希腊语修辞学校的丰富经验，很快就制定出自己的教学模式和大纲。修辞学校里的主要课程是朗诵——以虚构的题目发言。朗诵分两种形式：一种是辩论，即以虚构的法庭案件为题进行演说，另一种是劝谕，即针对面临困境而要对自己的行为做出选择时举棋不定的人的劝勉性演说。这样的朗诵在修辞学校自古以来很有名，但它们都力求贴近现实，辩论型的演说通常利用真实的诉讼案件，而劝谕性的演说则利用真实的历史情景。而现在，当演说看重形式而非内容时，其主题也就越来越远离现实了。为了追求效果而牺牲了真实性：暴力杀人犯、海盗、抢劫犯、闻所未闻的英雄和闻所未闻的恶棍，经常都成为朗诵词中的人物。公元初在修辞学校里形成了一种拉丁语演说的"新风格"，它后来被塞涅卡用于哲学论文和戏剧，被卢卡努斯用于史诗，被佩尔西乌斯和尤维纳利斯用于讽刺作品。

整个文学形势促进了"新风格"在文学中的传播。罗马文学自公元一世纪起进入了新的发展时期。在此之前，它一直以希腊文学为榜样，现在它已经几乎掌握了所有的希腊文学体裁，而且几乎在所有的体裁方面都创作出了堪与希腊文学相媲美的经典作品。现在，推动罗马文学向前发展的模仿与竞争精神已不再与荷马和德摩斯梯尼有关，而与维吉尔和西塞罗相关了。罗马人开始瞧不起希腊文学：甚至连哲学家塞涅卡也照例以轻蔑的态度来评论希腊作家，而且几乎从来不引用他们的作品。风格问题取代体裁问题（公元前二世纪）和语言问题（公元前一世纪）成为了核心：现在需要用

新的方式表达前人已经说过的东西。就像希腊化派和保守派之间曾经有过斗争那样，现在革新派和模仿派之间也在进行斗争：模仿者重复古典作家的教导，而革新者们则厌弃古典作家。文学时尚的变迁大约恰好符合政治局势的改变：公元一世纪前半叶是元老院和元首制的斗争时期，此时文学中革新潮流居于主导地位，而公元一世纪后半叶是被迫和解期，革新派的主导地位开始让位于模仿派（昆提利安和斯塔提乌斯）。

470·

新文学对古典文学的排斥并不局限于文艺实践方面，也延及到理论方面。在对无处不在的和谐与理性的古典主义美学加以排斥的同时，新世纪里也诞生了新的美学——自然力和灵感爆发的美学。古典主义美学的核心概念是美，而新美学的核心概念则是崇高。美是可以借助艺术和训练达到的，而达到崇高只有靠近似迷狂的神圣灵感。美用整体的合理性来折服人，而崇高以个别成分的显而易见的伟大吸引人。美（在学院理论的理解中）是可以仅仅通过加工对象的外部的、语言文字的方面，即通过选词、排列和修辞手段来获得，而崇高首先需要思想的高度和情感的强度。模仿古代经典作家现在还没有失去其重要性，但对于崇尚美的理论家来说，这种模仿可以归结为掌握他们的形式方面的方法，而对于提倡崇高的理论家来说，模仿就要归结为富有灵感地感受经典作家的内心世界。

这就是公元一世纪的辩论所描绘的新美学的主要特征。辩论主要限于修辞学、而且是希腊修辞学的范围内，其中古典主义（雅典风格[①]）明显占据统治地位。有一篇不太长的希腊文论著《论崇高》是这场辩论所留下的文献，它作于公元一世纪的四十年代，作者佚名（人称伪朗吉努斯，起初曾认为这部论著是公元二世纪的修辞学家朗吉努斯的作品）。该文针对的是凯基利乌斯（卡拉克特的）的同名作（未留存至今世）中根据奥古斯都时期古典主义的看法而阐述的崇高观点。书中理论论述与批判性评价相互交织，有意思的是，作者将雅典风格范例中的德摩斯梯尼和柏拉图相提并论，作者还出人意外地援引《圣经》用语“要有光，就有了光”作为思想崇高的例证。这再次强调了崇高美学与公元一世纪精神生活中普遍加强的理想主义和宗教因素之间的亲缘关系。

### 2. 从古典主义到“新风格”

第一位在自己创作中反映新文学时代的大作家是普布利乌斯·奥维

① 或译阿提喀风格。——译注

德·纳索(公元前43—公元17年)。他出身于意大利中等阶层家庭,受过修辞学教育,青年时代就作为朗诵家而声名远扬,但很早就觉得自己是个诗人,他坦言道:“只要我一开始写散文,结果出来的总是诗歌。”他的创作分为三个阶段。第一阶段,青年时期,从公元前20年至前1年:他参加梅萨拉的小组,创作过爱情哀歌集(五卷,后由作者本人缩减成三卷)、爱情书信集(《列女志》)和三部教谕长诗——《论容饰》(片断留存至今世)、《爱的艺术》(三卷)和《爱的医疗》(一卷)。属于这一时期的还有悲剧《美狄亚》(未留存至今世),该剧在古时候非常出名。第二阶段,成熟期,大约从公元1年至公元8年左右:创作了大型长诗《变形记》(十五卷)和《岁时记》(原计划十二卷,完成六卷)。公元8年,著名诗人突然失宠,并根据奥古斯都的命令被流放到黑海沿岸的托米(现名康斯坦察);流放原因不详。不过,这想必是将公众注意力从当时发生在皇室内的重大丑闻上引开的一个手段。接下来的几年是奥维德创作的第三阶段,也是最后一个阶段:出版了《哀歌集》(五卷)、《黑海零简》(四卷)、抨击性诗歌《鹮》和劝谕长诗《论捕鱼》(片断)。

通常,奥维德的创作被看作属于“奥古斯都时代”。这不完全准确。在世界观层面,从接受现实的总体精神来看,奥维德接近于“奥古斯都时代”。他在《爱的艺术》中写道:“我庆幸自己现在才出生”(第三卷,第121—122页)。他将作品《岁时记》献给罗马光荣的古代。然而,奥维德被流放这一事实(奥维德早期作品“不道德”算是流放的借口以及莫名其妙的“过错”)表明,作家对现实的接受并不像皇帝所期待的那样:它只是表面上的、肤浅的,并不能克服皇帝的意志与民众的愿望之间的裂痕,这一裂痕在当时已经非常显而易见了,而奥维德自己也已经不得不感到了这种巨大的裂痕。在文学层面上,奥维德接近奥古斯都时代的原因是,他还没有受到“新风格”诗学的影响,即还没有背离“黄金时代”的诗学语言,没有追求文字的简练和瞬间效果,相反,他的风格仍然洒洒洋洋、文字冗长。然而,这并没有毁坏奥维德整个创作的修辞基础:他并没有将世界图景进行综合,而是进行了划分,他关心的不是创造出和谐的整体,而是细致地研究各个部分,他之所以出名并不因为他是新事物的发现者,而因为他是已发现事物的组合者。他已经不是在同希腊的、而是在同罗马的古典作家竞争了,就像维吉尔喜欢往自己的诗歌里恰到好处地插入逐字翻译过来的荷马和忒奥克里托斯的诗句一样,奥维德也在自己的作品中大量插入维吉尔、卡图卢斯、哀诗作者及其他前辈诗人们的诗句、半诗句和个别的词句。他的任务不再是创造拉丁语诗歌语言和诗句,因为他已经从前辈们那里获得了这种现成的工具;他的实验不是在词语方面,而是在形象和主题方面,他力求从文学中已

经被使用过的材料中吸取最大的文学效果。正因为如此，他与新文学时代的精神比较接近。

在奥维德的早期作品中，传统主题与对这些主题的加工革新之间的反差尤其明显。在《恋歌》中，奥维德使用提布卢斯和普罗佩提乌斯使用过的主题，但在他们两人那里，单个主题的发展程度服从于男女主人公的主要性格特征，而在奥维德这里，每一个主题的发展都充分运用各种修辞格，因而具有自身价值，而且尖锐到如此之地步，以至于成为自我嘲讽。

无论在提布卢斯还是在普罗佩提乌斯那里，在钟爱的女子那扇紧闭的大门面前的是诗歌独白，在他们那里这扇门成为吟唱的理由，而主题则是爱情。在奥维德这里，门和看门人本身都成为了主题，当这个主题的各种含义都发挥得淋漓尽致后，诗人一边感人肺腑地呼喊，一边远远躲开，而没有像一位哀歌情人一样站在门槛上发呆直到黎明来临。夸张变成了嘲讽。可以理解，直接而真诚的抒情从这些诗歌中消失了：诗人的女主人公科里娜的形象是如此的不确定，以至于对同时代人来说，这一形象与任何一个真实的女人都毫不相干。这就意味着，卡图卢斯赋予哀诗的那种强大推动力的惯性已经衰竭，主观哀诗重新变成了客观哀诗。在《列女传》中，奥维德又描写了爱情，但不再是用第一人称。这是一部以各种神话女主人公的名义寄给不在场的男主人公（珀涅罗珀致奥德赛、阿里阿德涅致忒修斯，等等）的书信集。这里的奥维德不是一个发现者，类似的书信在普罗佩提乌斯的哀歌中也出现过。但奥维德用修辞家的技巧将这一情节的所有抒情主题发挥到了极致，在十五封信札中做了十五次不同的组合，而且没有一次重复。在《爱的艺术》和《爱的医疗》中，奥维德再次写到了爱情，但仍旧不是自己的爱情：总之，这是一部爱情教谕诗，是奥维德讽刺诗的巅峰之作（长诗的结构本身仿佛就是演说术教科书结构的翻版：寻找——加工——掌握：怎样找到、怎样征服、怎样留住女人），同时也是奥维德的日常生活“现实主义”（哀诗的假定性背景彻底地让位于当代罗马生活背景）的顶峰和情欲（哀歌里已经相当明显的对欢愉情爱的描写在这里达到了非常直白的程度）的顶峰。在奥维德之前，这一体裁中只有像关于玩球或陀螺之类琐事的教谕性长诗，在希腊散文中也有对爱情艺术的阐述，但唯有奥维德才能从中展示出罗马上流社会光彩照人的生活景象以及对文学经典教义的绝妙讥讽。

在奥维德的成熟作品中，讽刺逐渐消失，甚至出现了激情，但基本的方法保持不变，即诗人借助修辞技术将希腊化时期诗歌的小体裁变成大体裁。这样就产生了《岁时记》和《变形记》。索源哀歌体裁是由卡利马科斯开创，并由普罗佩提乌斯引入罗马，但唯有奥维德在《岁时记》中别出心裁

地用一首首哀歌对应数目繁多的一个个罗马节日，并按照日历的顺序排列这些诗歌，这样就将最枯燥的素材——罗马日历揉进了诗歌。

关于神话人物变形为动植物等等的长诗情节也不止一次被亚历山大里亚的诗人及其罗马翻译家们所使用过，但唯有奥维德在《变形记》中将所有流行的神话归为一类，这样就创作出一部真正的诗歌神话百科。在长达十五卷的《变形记》中使用了二百多个变形神话；它们或因角色的共同性，或因起源的共同性，或因情节发生的时间和地点而被互相联系在一起。最重要的情节按照假定的神话年代顺序发展，从创世经过卡德摩斯、珀尔修斯、赫拉克勒斯、特洛伊战争、埃涅阿斯、罗慕洛，再到朱利乌斯·恺撒变成神；次要的神话或者以联想形式、或者以人物的讲述形式、或者以描绘雕像的形式安插其中；用四十行诗描写了美狄亚从伊俄尔科斯城飞往科林斯城途中的十五个地方，每个地方都与一个变形神话有关（第七卷，350 行—390 行）。

《埃涅阿斯纪》和《变形记》中的情节都是用希腊化的小史诗格律写成的，但是在前者那里情节是按照和谐与并列从属的古典主义原则而串联起来的，而在《变形记》里是按照希腊化的“杂色”原则连接的：交叉替换的场面故意在内容、情绪、甚至体裁特征上五花八门；诗歌叙事中交织着独白，时而像哀歌，时而像颂歌，时而像情歌，对话则像悲剧（第十二卷中埃阿斯与奥德赛的争论），书信像《列女传》主人公的信札，以及一连串田园诗语调的片断。就像在《埃涅阿斯纪》中一样，神话人物被当代化了，但如果说在《埃涅阿斯纪》中当代性是出现在最具精神性和最崇高的现象中，那么《变形记》中的当代性则出现在最通俗、最日常的现象中：其中的神和主人公恰如奥维德的《爱的艺术》所想面对的读者那样生活和行动；甚至在神话中最充满激情的那些地方，奥维德也善于通过明喻或暗喻使它们具有当代背景（比如，卡德摩斯的战士是从地里长出来的，就像按罗马风俗从台下升到剧院帷幕上的人物形象一样）。整个看似轻浮的万花筒被包含在突然意味深远的哲学框架中：长诗开始时，一片混沌在神的意志作用下辉煌地变成宇宙，而结束时，则阐述了毕达哥拉斯学派关于物质永恒变化和不断转形的灵魂永恒不变的学说。这样，奥维德的神话史诗就获得了新的意义，这也是加强宗教哲学探索时代最具有特点的新意义。 · 472

《变形记》是奥维德最著名的作品，也是整个拉丁语文学最著名的作品之一。这位老人写于流放期间的《哀歌》和《黑海零简》明显地表现出诗歌创造能力的衰退。这里，奥维德再次对唯一的主题——“放逐者的哀怨”——进行精细打磨，翻出无穷无尽的花样，但他已经不能成功地克服素材的单调性了，所以他的内容开始变得贫乏和重复。但在垂暮之年，他用

新形式来转述已经习惯的主题的修辞兴趣并没有衰减：从他的话里我们知道，他学会了革泰人（他流放之国的居民）的语言，并用革泰人的语言创作了对奥古斯都的颂歌——这在惯常用高傲态度对待一切“野蛮人”的希腊罗马文学中可谓史无前例。

对于后代人来说，尽管各代之间存在差异，但奥维德仍旧是自己时代伟大的三诗人同盟（维吉尔、贺拉斯、奥维德）中的第三个成员。他在同盟中的地位独特。他被看作生活的导师，但并不是贺拉斯离群索居，在封闭中自我完善的那种生活的导师，而是社会中那种开放的、自由生活的导师。这种行为的基础是人性：奥维德比其他任何一个古希腊罗马作者都更有权被优先称为人道主义作家。他所有的作品，无论是描写没有痛苦、不无思索，自然和快乐的爱情的《爱的艺术》，还是众神亲自展示那种穿透整个世界、连接整个世界并使整个世界生机勃勃的爱情典范的《变形记》，以及诗人抱怨周围野蛮现象不友善和无人性的哀歌，都很容易归入这同一个类型。对于欧洲来说，这也是古希腊罗马最为珍贵的遗产。每一个时代都从奥维德那里学到了符合自己要求的人性：对于中世纪来说，奥维德既是实用殷勤礼仪的导师，又是世界类同理论的导师；对于文艺复兴和古典主义时期来说，他可以作为多情行为的榜样和趣味盎然的讲故事人；浪漫主义因他的轻浮而蔑视他；二十世纪的人们却再次发现他是走在时代之前的一个意想不到的心理描写先驱。

在《黑海零简》的一首诗中，奥维德列举了十几个诗人朋友，都是比自己小的同时代人。根据这首诗以及其他材料，我们可以了解公元一世纪初大量模仿诗的情况。这些人的诗歌主题有的是远古的神话，有的是轰动一时的历史事件，这两个主题相互之间并不密切相关，娱乐性文学和有倾向的文学之间的裂痕却变得越来越明显。公元一世纪前半叶的散文也是如此：具有官方倾向性的文学文献是维勒乌斯·帕特尔库卢斯赞颂提比略皇帝的简短著作《罗马史》（公元 30 年），而娱乐性文学的文献则是在许多方面为古希腊罗马晚期描写亚历山大的短篇故事定下浪漫基调的昆图斯·库尔提乌斯（公元 40 年代?）的《马其顿王亚历山大故事》。两部作品都是用情绪激昂的修辞风格写成的。

费德鲁斯（约公元前 15—约公元 60 年）的创作是这一代人中的独特现象。这是一位将罗马文学与希腊文学竞争的“黄金时代”持续下去的后来者。他将古希腊的《伊索寓言》改写成拉丁文诗歌，并以《伊索寓言》为范本创作出新的寓言，以便在这一罗马人还未触及的体裁领域内能够使“拉提乌姆与希腊竞争”。与传奇人物伊索一样，费德鲁斯曾经是一个奴隶，然后

成为脱籍奴隶，他有一种古老的观念，认为寓言是特别勇敢的思想的伪装：“被压迫奴隶们由于不敢说出想说的一切，只能在这些寓言中宣泄自己的情感，因为笑和虚构是他们的保护手段”（第三卷，序言，第 34 页—第 37 页）。他对修辞时尚不感兴趣，他看重的并不是寓言中的叙事方式，而是道德。所以，他的寓言在“崇高文学”中没有获得成功，而只成为教育程度不高的读者的财富。 · 473

### 3. “新风格”统治时期

公元一世纪中叶，经过了一段时间的平静后，由于尼禄时期（公元 54—86 年）皇帝与元老院之间的斗争极为尖锐化，文学迎来了新的发展高潮。反对派的思想支柱是斯多葛主义，而其文学武器则是“新风格”。在自己的创作中融合了反对派意见、斯多葛主义和“新风格”的最著名的文学活动分子是哲学家卢基乌斯·安奈乌斯·塞涅卡（约公元前 4—公元 65 年）。

塞涅卡的一生轰轰烈烈。在他身上，修辞学家所特有的对政治活动的兴趣与哲学家所特有的（根据古希腊罗马的普遍认识）远离社会生活的追求相互搏斗。他出生于意大利，是著名修辞学家和历史学家老塞涅卡的儿子。他很早就走上仕途，并因为参与一次宫廷阴谋而遭到流放，在荒无人烟的科西嘉岛上度过了八年时间，然后返回宫廷，被任命为王位继承人、未来的尼禄皇帝的老师。尼禄掌握大权后，塞涅卡成为国家第一要人，但几年后，由于无力与这位学生的专制倾向斗争，他远离了政事，独居于自己的领地里，最后被皇帝赐死。他的生活方式也是矛盾的：同时代人和后代人一直都责备他，说他鼓吹安贫乐道，而实际很富有，并批评他的思维方式，认为他在不同年代的创作中时而宣扬积极政治，时而提倡消极政治。唯一不变的只有为他赢得了巨大荣誉的文学风格，昆提利安证明道：“青年人手里拿的只有他一个人的作品”（X，1，125）。

塞涅卡的散文作品包括十二部篇幅不大的哲学论著（所谓的“对话”：《论天命》、《论愤怒》、《论心灵宁静》等）、三部大论著（《论仁慈》、《论行善》、《自然界问题》），以及一部以道德为主题的致年轻友人、哲学家卢齐利乌斯的信札集。所有的作品（可能只有《自然界问题》例外）在结构上都模仿“狄阿特利巴”——一种口头激烈辩驳论述的体裁，其中所提出的各种最新的问题总是让哲学家以新方式从不同方面接近同一个核心论题。所以，这里并不存在严格意义的“结构”，所有的开头和结尾看上去都是片段性的，论证也不连贯，而是论据的罗列。作者不是通过逻辑地展开一个思想而抵达问题中心的方式来努力说服读者，而是从各个方面进行简短而频繁的攻击，

用情感效果来代替逻辑论证。从本质上说，这并不是论题的发展，而只是以不同的表达形式一遍又一遍地重复论题，这也不是哲学家的作品，而是修辞学家的作品。塞涅卡精湛的语言技巧正在于这种用无穷无尽新的和意想不到的形式不断重复同一个原理的才能。

“狄阿特利巴”即辩驳宣教体裁的基调，决定了塞涅卡“新风格”的句法特点：他用短句写作，并总是向自己提问，不断地用一个同样的问题打断自己：“那又怎样呢?”他那简短的逻辑冲击力不需要掂量和权衡所有伴随的状况，所以他不使用西塞罗的长复句体系，而用简练、结构单一、仿佛相互激荡、彼此互证的句子写作。在塞涅卡偶尔用自己的语言转述西塞罗思想的地方，这种差异就非常显著。比如，西塞罗曾经写道：“即使在角斗场上，说到最底层的人的地位和命运时，我们通常也嫌恶那些颤抖着祈祷和恳求宽恕的人，而希望那些勇敢的、刚毅的、敢于走向死亡的人存活下来：相比较那些希望得到怜悯的人，我们更惋惜那些不需要我们怜悯的人。”(《为弥洛辩护》，第 92 页)塞涅卡这样转述这句话：“西塞罗说，即使是角斗士，我们也鄙视那些以任何代价求生的人，而赞扬那些鄙视生命的人。”(《论心灵宁静》，第二卷，第 4 页)诸如此类并不连贯的短句都是通过词语的递进、对比和重复而连接起来的。“没拌石灰的沙子”——憎恨塞涅卡的卡利古拉皇帝这样准确地评价他这种支离破碎的语言①。塞涅卡的敌人责备他使用太多的极其廉价而乏味的方法。而他则回答说，语言本身对他这样一个哲学家来说是无所谓的，重要的只是让语言作为工具对听众的心灵产生必要的影响，就此一目的而言，他的方法是有效的。塞涅卡同样也不害怕在语言方面庸俗化：他广泛使用口语词汇和短语、创造新词，并在非常庄重的地方使用诗歌词汇。当时流行的称呼谓之“白银拉丁语”，就是由随意的词汇和非严谨的句法形成的一种语言，而当时被罗马称为“新演说术”的那种文体也是由简短的逻辑冲击力和情感效果形成的。

474 ·

除了哲学散文，塞涅卡的创作中还有九部悲剧留存于世：《疯狂的赫拉克勒斯》、《特洛伊妇女》、《美狄亚》、《菲德拉》、《俄狄甫斯》、《阿伽门农》、《提埃斯特斯》、《奥塔山上的赫拉克勒斯》、《腓尼基少女》。这些悲剧连同留存下来的《奥克塔维娅》(无名作者的作品)成为唯一完整流传到今世的罗马悲剧。哲学家关注这种诗学体裁乍看的确很令人惊奇。悲剧作为叙述、展现哲学原理的一种流行形式早在公元前四世纪至公元前三世纪就已

---

① 上述塞涅卡的话看不出“支离破碎”，是因为在翻译中作了加工修饰，假如直译，则是这样：“西塞罗说，即使在角斗士当中，我们也鄙视那些人，他们以任何代价求生；我们赞扬那些人，他们鄙视生命。”——译注

经为一些哲学家使用了。但他们的悲剧没有任何片断留存至今，正是塞涅卡衔接了他们的传统。在他的悲剧里我们可以看见在他的散文论著和书信中经常采用的主题，那就是：命运的主宰、致命的激情、暴政的危害、世界的凄凉、智者的伟大、远离社会、死亡和自杀。这些主题主要在合唱歌曲以及剧中人的独白中展开。由此出现了两个必然结果。第一，塞涅卡的戏剧不是活动的，而是静止的，其中没有动作，只有语言结构；第二，塞涅卡的戏剧的本意主要是供阅读的，而不是表演的，这也体现在其形式特征上：杀人与被杀都发生在台前，不是在台后，角色的活动被描写成像是如在眼前，这对于观众来说是多余的，而对于读者来说则是重要的。但是，这里还是严格地保留了对规范的戏剧形式的模仿：五幕、每场不超过三个演员，等等。

塞涅卡的戏剧词藻过于华丽，这是他戏剧的静止性和诵读特征所导致的另一个后果。无论是展开哲学论著，还是展开剧情，作者都用不断增强的情感来暗中调换逻辑发展，用每个单独时刻的效果来替换对整体的完整印象。整个剧情发生在紧张的激情氛围中：悲剧情绪浓缩到如此地步，以至于大灾难不再被当作痛苦，而是一种解脱。在索福克勒斯的笔下，俄狄甫斯在悲剧开始之初是平静威严地出场的，到结束时则以毁灭和抑郁的样子收场。而在塞涅卡这里，悲剧开始之初俄狄甫斯被一个陌生人的恐惧所折磨，痛苦地等待潜伏着的命运的打击，而到悲剧结束之时，俄狄甫斯因犯了意想不到的罪行而刺瞎双眼自行受惩，他带着众神对自己的惩罚骄傲地离开了城市，像一名坚定的智者，最终公然与命运决裂并赢得了胜利。在索福克勒斯那里，真理被一步一步地、随着命运的逻辑性逐渐揭示（不是在主人公寻找真理的地方，而是在他意想不到的地方）。在塞涅卡这里，真理是瞬间被揭示的，是忒瑞西阿斯在被杀者的坟墓前占卜、为死者灵魂念咒的震慑人心的场景里揭示的，接下来对犯罪事实的解释看上去已经不是坦白，而只是确认了。塞涅卡在其他悲剧中也以同样的方法达到了不断加强紧张情绪的效果。他的美狄亚、费德鲁斯和克吕泰涅斯特拉不是逐渐地，而是从一开始就作为一个丧失理智的形象出现，并准备犯任何的罪行；只要一有可能，作者就插入实施魔法和幽灵出现的场面；美狄亚杀死自己的孩子、伊俄卡斯忒的自杀、赫拉克勒斯的精神错乱都并非发生在舞台下，而是在舞台上；对主人公精神上和肉体上所受的痛苦以病理学的方式进行了各种细节描写——俄狄甫斯弄瞎自己的眼睛是这样描写的："他扯断从眼眶里垂下的血淋淋的肉团"；阿特柔斯这样讲述他杀死提埃斯特斯的孩子们的情形："我割下了那些活着的人的肢体和血管，看着他们的肝脏如何在铁叉子上震颤，并用火烘烤它们。"

塞涅卡悲剧中的语言风格也很像其散文作品的风格：通过排比、头语

重复、谐韵等方式连接起来的短句，做作的简炼，精心润色格言警句（“生由不得我们，而死由我们自己掌握”、“谁没有希望，谁就不会有绝望”、“谁能做到一切，谁就会想做不可能之事”等等）。但悲剧的语言更加单调、严谨，其中很少有俗词，却有很多古词，这使人想起帕库维乌斯和阿克齐乌斯的传统。塞涅卡的方法在断断续续的尾白中达到了特殊的效果，比如美狄亚与保姆的对话尾白（第168—172行）：

——你得怕国王，
——我的父亲曾是国王。
——他们有刀剑！
——哪怕大地布满刀剑！
——你会死！
——我想死。
——逃走吧！
——逃走是可耻的。
——美狄亚！
——我将成为她！
——你可是母亲啊！
——那谁是父亲？
——快逃走吧！
——我先要复仇。

475 •

塞涅卡悲剧在现代读者当中获得成功是因为他在尼禄垮台之后很快就借此创作了一部关于他暴行的悲剧，这部作品完全保持了塞涅卡的风格，而且塞涅卡本人在其中充当了一个正面的说教主人公；这就是我们已经提到的《奥克塔维娅》，即唯一一部保存下来的以罗马为主题的悲剧范本。

很多世纪以来塞涅卡的形象始终非常高大，虽然人们对他的态度是矛盾的：他作为一个思想家令人敬仰，作为一个作家也经常使人迷惑不安。在他身上能感觉到慌乱的心情，这使他那冲动的、激情四射的美德说教最终不是针对自己的；他一生都在达官显贵地位的诱惑和哲学严格要求的正直之间矛盾斗争；而他英勇地自杀则是美德最终战胜权力的庆典。对于所有时代的道德家来说，塞涅卡永远是一个与苏格拉底并驾齐驱、同受敬仰的英雄。略带挑衅的散漫随意、似乎好斗中透出鲁莽、不合乎规则而又很有力——塞涅卡的这种写作风格准确地反映了他的道德面貌。他不符古希腊罗马经典著作关于雄伟的和谐的观念，也不止一次地遭到了责难，然而

他征服了许多人，从而使得从奥古斯丁的《忏悔录》到莎士比亚的戏剧和巴洛克时代的散文都有意无意地模仿他。可以毫不夸张地说，即使在对阿提喀风格的古典作品最为崇拜的时代，欧洲戏剧始终是透过塞涅卡的激情这一放大镜来对阿提喀古典诗学进行理解的。

塞涅卡的散文是对西塞罗古典散文的回应，他的戏剧是对瓦里乌斯古典戏剧的回应，同样，卢卡努斯的史诗是对维吉尔古典史诗的回应。

马尔库斯·安奈乌斯·卢卡努斯（公元 39—65 年）是塞涅卡的亲外甥。他才华横溢而又有虚荣心，曾受过极好的修辞学和哲学教育。他最初的诗歌就使大家感到惊喜。年轻的皇帝尼禄是他的同龄人，本人也算是半个诗人，他视卢卡努斯为自己最亲密的朋友。但后来，一半是因为诗歌方面的竞争，一半是因为尼禄和元老院之间关系的恶化，他们之间吵翻了。卢卡努斯参与了反尼禄阴谋而被抓，他屈辱地请求自杀，一边诵读着自己的诗歌一边走向了死亡。他那部关于恺撒和庞培的战争史诗《内战纪》（通常称为《法尔萨利亚》）并没有写完——从构思好的大概十二卷中只保存下来不完整的十卷。

卢卡努斯的诗歌同塞涅卡的散文一样，融合了反对派情绪、斯多葛派的世界观和修辞学中的“新风格”。

卢卡努斯的反对情绪首先表现在主题的选择上。当恢复奥古斯都统治时期的共和制以及恢复共和时期的美德是想象的这一点已经明了以后，社会思潮越来越回到国内战争时期，即认为内战是最近灾难的起源，从此以后罗马已经注定无可救药。卢卡努斯正是这样理解自己的主题的，而且这种感觉的悲剧因素从史诗的开始到结束一直都在不断加深：开始的时候，他还寄希望于拯救者尼禄，热烈地对其进行颂扬，到结尾时已经直接感叹：“利剑战胜了我们，要让我们一辈子处于奴役状态之中”，并呼吁：“弗尔图娜[①]，既然你赐予了我们主人，请再赐给我们斗争的力量吧！”（第七卷，第 641 行、第 646 行）

维吉尔歌颂了罗马的繁荣，卢卡努斯则哀悼它的崩溃。两位诗人都将这看作命运的意志。但维吉尔的主人公感到自己的责任在于服从命运的意志，而卢卡努斯的主人公则感到自己的责任在于反抗命运的意志，并以不可摧毁的形象在斗争中牺牲。共和制事业的最后一位捍卫者小加图就是卢卡努斯作品里的这种主人公。他的形象在史诗中要比庞培和恺撒更高大。

---

① 即命运女神。——译注

史诗大概应该以他的牺牲为结尾。作者不满足于形象地表达自己悲观主义的反对情绪，他的声音自始至终伴随着史诗的整个情节，时而出现在对凯撒或加图的演说致辞中，时而出现在充满激情的插叙和感叹中，我们在上面已经引用了其中的两行。所有这些都给卢卡努斯的长诗的某些地方赋予了直接的诗歌政论色彩。

卢卡努斯的斯多葛派世界观首先表现在作者对待神话的态度上。恩尼乌斯和维吉尔那里的整个历史史诗的传统宝藏、奥林匹斯山上的场景、众神对人间事务的干预等等都遭到了卢卡努斯的摒弃；作为一名正统的斯多葛派哲学家，他承认世界上只有一种有效的力量——世界规律，它时而作为劫运出现，时而作为好运出现。他用枯燥的历史事实推翻了维吉尔的神话幻像：他使用了提图斯·李维乌斯那本史书中未留存下来的卷次的内容，他的长诗只要稍微谨慎一些甚至可以充当史料。这是与传统最果断的决裂，并引起了同时代人的热烈争论。佩特罗尼乌斯的《讽刺诗》中的情节就是这些争论的见证，其中流浪诗人欧摩尔波斯用神话般的华丽之辞加工了卢卡努斯关于国内战争的情节。不仅在长诗的结构上，而且在其修饰部分卢卡努斯都避免了神话插叙，而向读者提供了充满学术效果的自然科学知识，比如在描写利比亚荒漠时他列举了十七种毒蛇（第九卷，第700—733页），而描写恺撒大帝在埃及的活动时不少篇幅都用于尼罗河发源地的科学争论（第十卷，第172—261页）。他只偶尔在叙事中插入神话（赫拉克勒斯和安泰俄斯，第四卷，第581—660页），而这主要也是为了与维吉尔竞争，因为后者曾经在《埃涅阿斯纪》中插入了关于赫拉克勒斯和卡科斯的故事。

卢卡努斯的修辞风格与塞涅卡很相似。维吉尔的《埃涅阿斯纪》分成很多庞大的、结构和谐的情节，卢卡努斯的史诗则分成很多小型的、封闭的场景；在《埃涅阿斯纪》的情感基调中紧张的情势与终获解决的结果交替出现，而《法尔萨利亚》的情感基调始终是紧张的。为了加强激情，卢卡努斯也广泛使用了同塞涅卡一样的情节：有预兆的梦、预言、占卜、魔法；第六卷中所描写的妖术具有特殊效果，故事是这样的：塞萨利地区的女巫用仙药使一个死去的战士复活，以便让他对庞培的支持者们作出命运的预言（显然是与维吉尔《埃涅阿斯纪》第六卷中埃涅阿斯到哈迪斯这一情节进行竞争）。卢卡努斯对人物的精神与肉体痛苦的描写达到了同样精细的程度（对利比亚毒蛇的列举有连续六个场景，并用类似于病理学的准确性描写了被不同种类的毒蛇咬伤后的六种死亡方式）；在描写亲人相互残害的厮杀中，这些场景通过在修辞学校练就的精神激情而得到了强化：

是谁拖着自己的肠子满地跑，还践踏它们；
是谁受到打击，还从喉咙里拔出剑
连同自己的灵魂；他霎那间遭攻击倒地，
或者即使失去手臂还仍然站着；是谁的肉体
插满了箭，或者被长矛钉在了地里；
他的血从血管里喷出，像瀑布一样冲向空中，
洒落在地上，洒在敌人的武器上；是谁刺穿了兄弟的身体
然后大胆抢过自己非常熟悉的身体，——
将头从肩膀上砍下远远地扔到一边；是谁残忍地
用刀剁烂父亲的脸庞，以此向邻居表明，
他杀的不是父亲……

——第七卷，第620—630页

卢卡努斯的语言丰富而精致，他似乎调动了拉丁语的所有手段，目的是以新的方式转述已经不新的素材；他堆砌同义词，使用最大胆的隐喻、换喻和迂喻。他这样写道："……战争的种子淹没了民众"（第一卷，第158页）；"……毒刺和阵阵疯狂动摇了肉体的枷锁"（第五卷，第118—119页，《论德尔斐的女祭司之死》）。尤其应当注意《法尔萨利亚》中丰富的引用：十卷中有大约一百处长长短短的引用，全都按照修辞学校用来激动人心的各种规则运用；正是这一点促使不止昆提利安一人提出这样的疑问：卢卡努斯是一个演说家呢还是一个诗人（第十卷，第一章，第90页）。

不仅西塞罗和维吉尔，贺拉斯也成了很多"新风格"作家的竞争目标。青年的斯多葛派诗人佩尔西乌斯力图在讽刺体裁方面超越他。

奥卢斯·佩尔西乌斯·弗拉库斯（公元34—62年）是哲学家安尼奥·科尔努图斯（塞涅卡家族的脱籍奴隶）的学生，也是当时斯多葛学派著名的布道者之一，是元老院反对派精神领袖瑟拉西·帕特乌斯的年轻朋友。他短暂的一生远离社会事务，只专注于哲学，身后出版的讽刺作品极具学术性和渊博的知识，但生活经验却很少。这些作品的主题都来自于斯多葛派学说传统：移风易俗的必要性、祈祷、教育、自我认识、真正的自由、理性利用财富。佩尔西乌斯宣称卢齐利乌斯和贺拉斯为自己的榜样，但他只从一个方面理解他们，只掌握了他们的道德方向而忽视了他们描写日常生活的技巧。结果，他的讽刺作品内容比较贫乏，基调也只是单一的激情。佩尔西乌斯试图借助修辞学校的方法来解决这种片面性，但结果适得其反。如果说职业演说家对语言和形象的时髦矫饰在某种程度上不得不为了让听众

理解而有所节制，那么对于从事文字写作的佩尔西乌斯来说，是没有机会同听众接触的，所以他对文体艺术性的关注就表现在无拘无束地追求非同寻常的表达形式。佩尔西乌斯发现了最生僻的词——俗词、古词、方言词和科学术语，并用它们组成累赘而不连贯的句子，其中诗人的思想不断地被对话者的思想所打断，反之亦然。我们在卢卡努斯那里看见的通过隐喻和迂喻描写最简单事物的手法在佩尔西乌斯这里达到了极致：他将"小瓶子"写成"温和地渴求的瓶子"（第三卷，第 92 页），而将"当我将你从偏见中解救出来的时候，请别生气"写成："当我从你的肺里挖出衰老的老太婆时，让愤怒和皱眉的鬼脸从你的鼻子上消失吧"（第五卷，第 91—92 页）。在所有的拉丁语作家中，佩尔西乌斯是最难理解的作家之一。

在罗马存在着两种形式的讽刺体裁：一种是六音步诗行讽刺诗，它起源于卢齐利乌斯，在佩尔西乌斯的创作中得到发展；另外一种是诗歌和散文的混合体，发端于瓦罗，并在尼禄时期两部有趣的作品中得到发展，一部是塞涅卡创作的关于克劳狄乌斯皇帝之死的政治讽刺诗（《神圣的克劳狄乌斯之结局》，或《神圣的克劳狄乌斯变瓜记》，即《变瓜记》，愚蠢的象征），还有一部是尼禄的另一个亲信盖尤斯·佩特罗尼乌斯所写的长篇小说《讽刺诗》（经常使用非正规的标题形式的《萨蒂利孔》）。

佩特罗尼乌斯的《讽刺诗》是拉丁语文学中最神秘的文献之一。它的神秘有三个原因。第一，我们对作者毫无所知——他只是被假设为盖尤斯·佩特罗尼乌斯，此人曾是尼禄宫廷里的"优雅仲裁者"，是伊壁鸠鲁主义者，也是一个生活放荡的人，于公元 66 年被判自尽；第二，我们无法从整体上了解这部小说，因为只有小说中间地方保留下了一些片断，这些片断总共占整部作品的三分之一到十分之一（说法不一）；第三，最重要的是我们不知道这部小说的文学传统——无论是它所属的那些传统（阿里斯提得斯和西恩那的《米利都故事》、瓦罗的《墨尼波斯杂咏》[①]），还是它所讽刺模仿的传统（早期希腊小说）。然而，要理解以讥讽和模仿性讽刺为基础的佩特罗尼乌斯的这部小说，就必须以文学传统为背景。

佩特罗尼乌斯的这篇小说是散文故事，其中夹杂着讽刺劝谕内容的简短诗歌片断；其情节可以分解成相互之间不太连贯的一个个片断（保留下来的四至五个片断中篇幅最大的一个是著名的"特里马尔奇奥的家宴"），还时不时地插入一些短篇故事（比如关于温顺的以弗所贵妇的著名故事）

① 或《梅尼普斯式讽刺诗》。——译注

和诗歌(比如上面所提到的关于国内战争的模仿性讽刺史诗),只是表面上与情节联在一起。故事主人公是精神堕落的流浪汉恩科尔皮乌斯。正如波塞冬的愤怒一直追逐着奥德修斯那样,爱欲之神普里阿普斯的愤怒也在追逐他:由于一次好色之罪过,他被罚阳痿,并在整部小说中——从开端到结束——都在这种惩罚中凄凉无味地度过一生。正如在希腊爱情小说中神的意志使相爱的人分离一样,普里阿普斯的愤怒不让恩科尔皮乌斯与自己的情人——小男孩吉托结合。正如在希腊小说中相爱的人长期漫游、相互寻找一样,在佩特罗尼乌斯那里,恩科尔皮乌斯和吉托在意大利各个城市漫游,以找寻发达的机会,并以各种爱情阴谋、欺骗和偷窃为生;恩科尔皮乌斯过去还杀过人。

这种讽刺性模仿的情节框架在很大程度上决定了小说事件的内容。小说中的人物和事件都出自于社会底层:类似于恩科尔皮乌斯和吉托的奇遇寻求者,类似于欧摩尔波斯的堕落演说家和诗人、艺妓、贫农、脱籍奴隶;由迷恋酒肉和床笫之欢的粗鲁的人构成的一个寄生世界。小说留存下来的片断中最鲜明生动的人物是由奴隶变成百万富翁的暴发户特里马尔基奥,他相貌丑陋、爱虚荣、善良、乖张、不学无术、慷慨好客;在他身上,富人的傲慢与昔日奴隶出身低下的淳朴奇妙地交织在一起。其他人物很少能抓住作者的注意力,因而显得比较苍白;但在他们的性格中,善良与卑劣相混的特征也显而易见——他们不是神话和小说的理想主人公,但也不是讽刺文学中的恶行的化身。作者既不受其感动,也未对其进行鞭挞,他带着贵族般的冷静的好奇心审视它们,并对那种奇异的日常生活场面感到有趣。小说中富含的自然主义描写细节,主要是色情的,但都是以类似于人种学者的冷漠来表现的。我们在阿普列尤斯那里看见的对色情的玩味欣赏在这里是没有的。作者的观点精心隐藏在色情的文字背景之后:反对奢华生活的动人的道德说教是通过沉浸在奢华生活中的特里马尔基奥之口说出来的,而关于艺术衰败原因的正确议论通过毫无才能的蹩脚诗人欧摩尔波斯之口说出就遭到了破坏。对于小说的主人公来说,既没有宗教规范,也没有道德准则,所有的道德标准对于这些职业骗子和淫荡之人而言都被彻底推翻——所有的宗教观念都是不学无术的愚民杜撰的(其中一位主人公如此嘲弄道:“我们的大地上有如此众多的保护神,所以这里遇见神比遇见人要容易多了”)。 · 478

所有这些特征都与当时占主导地位的斯多葛主义没有任何共同性,但非常接近伊壁鸠鲁主义,而且形式上还故意弄得粗俗不堪。但这一点作者自己在纲领性的诗歌宣言中(第一百三十二章)就已经指明了:

你们为什么要皱着眉头注视着我的脸，老小加图啊，
并且还直言指责我的新作品？
在我流畅的小说中迷人的快乐在微笑，
我那公正的语言在歌唱人民的习俗。
谁不知道爱情，谁不知道维纳斯的欣喜？
谁会反对在温暖的床褥里温热躯体？
真理之父、智者伊壁鸠鲁自己也曾命令我们，
要永远相爱，他说：生命的真谛就是爱情。

这部长篇小说的语言和风格忠实地服务于它描写日常生活的宗旨。古希腊罗马文学中没有任何一部别的作品在描写人物时是如此使用语言的。叙述的主要部分——恩科尔皮乌斯的故事，是通过简单而明快的文体表达出来，这种文体通常是模仿有教养的人的口语，且在某种程度上类似于西塞罗的文字风格。在情感高潮之处，语言中充满对典故的活用，且往往是讽刺性模仿的，而那些没有受过教育的人（比如，特里马尔基奥饭桌旁那些脱籍奴隶）之间的对话，在词汇、发音词法和句法上都浓缩了民间俗语词汇中的“俚语”，它们成为语言史中的宝贵材料。

### 4. 回归古典主义时期

文学中的“新风格”到了尼禄时期达到繁荣，然后迅速衰落，文学革新的趋势让位于模仿。一方面，这是古典主义对那种极度铺张并在卢卡努斯和佩尔西乌斯那里发展到晦涩地步的“新风格”的自然回应；另一方面，回归古典主义反映了社会和文学生活中更加普遍的变化。

尼禄政权瓦解之后，弗拉维王朝（70—96）和安东尼王朝（96—192）时期皇帝和元老院的关系被迫和解。皇帝表现出温和姿态，而元老院则表现出自己的忠诚。一般认为这是本已被其第一批继承者遗忘了的奥古斯都精神的复活。斯多葛学说依旧流行，但已不再有反对派的特征。这个时期思想趋势的一大特点是编纂科学巨著——老普林尼的《自然史》（总共三十七卷，书中使用了一百多位作者的两千多种书籍）贯穿着现实主义的、冷静的经验论。多米提安[①]皇帝时期（81—96），统治者和元老院之间的关系曾有一段不长的激化时期，斯多葛主义反对派又开始活跃，结果，所有的哲学家

① 或译图密善。——译注

都被逐出罗马，其中包括爱比克泰德和狄翁·克利索斯托莫斯，下一章将对其进行论述。但不久多米提安被杀，在皇帝图拉真时期（98—117）再次出现了小普林尼（老普林尼的侄子）和狄翁·克利索斯托莫斯颂诗中所宣布的正式好时光。斯多葛派也开始将社会中的皇权和宇宙中的神权看作统一世界理智的表现。

· 479

“奥古斯都精神”的复兴也决定了奥古斯都文化政策的复兴。皇帝们现在宣称自己是教育和艺术的庇护者。修辞学校的优秀教师开始获得国家的薪金。诗人将自己的诗歌献给皇帝并因此而获得丰厚的礼物。文学兴趣成了一种普遍的时髦，越来越多的人开始聚众朗诵——诗人自己做诗自己诵读。但如果说对于奥古斯都时期来说，文学是组织社会观点的手段，则对于弗拉维王朝和安东尼王朝来说，文学成了将社会观点从政治兴趣中转移开去的手段。维吉尔和贺拉斯的同时代人欢迎共和制拯救者奥古斯都的那种真诚已经一去不复返了。所以，新时期的文学与其说是有机的延续，不如说是对共和时期和维吉尔时代古典文学的刻意模仿。散文方面的西塞罗、诗歌方面的维吉尔都成为人们虔诚研究和盲目效仿的对象，过渡时代的“新风格”遭到了谴责和否定。



奥德赛归来　庞培城的壁画　公元前50年左右
那不勒斯　民族博物馆

这次古典主义反应中最杰出的活动家是修辞学家马库斯·法比乌斯·昆提利安[①]（35—96）。他是罗马的骄傲，第一批获得国家薪金的修辞学家之一，晚年被任命为王位继承人的导师。他在一部大论著《演说术原理》（十二卷，是现存古希腊罗马演说术著作中最大的一部）中阐述了自己的纲领。论著的标题很有特点，作为一名天生的教育家，昆提利安并不认为演

· 480

① 或译昆体良。——译注

说术繁荣的保证在于狭隘地研究演说理论，而在于对实践演说家进行全面教育；这是对西塞罗在其论著《论演说家》中所推崇的人文主义理想的回应。

演说家教育的主要目的是培养其道德和兴趣：演说家从幼年开始的整个生活方式（被具体描写）应当服务于道德发展，他的所有修辞课程的方针都应当服务于其兴趣的发展，这些课程应当是系统的、不受过分教条束缚的和以最优秀古典范例为榜样的。这些范例中最主要的当然是时时处处被崇敬地引用西塞罗："你越喜欢西塞罗，你对自己的成功就越有信心"——昆提利安对年轻的演说家如是说（X，1，112）。"新风格"那"迷人的缺陷"被摒弃，代替崇高理想的是复兴了的黄金时代中期的理想："愿演说术恰如其分地华丽、无风险地崇高、……毫不奢华地丰富、毫不放肆地可爱、毫不夸大地庄严。这里，正如在一切事物中一样，最正确的方式是中庸，而所有的极端都是错误的。"（Ⅻ，10，79—80）但无论如何，对昆提利安来说，完全复兴西塞罗的纲领是不可能的。对西塞罗来说，演说术的基础是掌握哲学，而对昆提利安来说，则是研究古典作家；西塞罗希望将演说家看作思想家，而昆提利安则希望将他们看成修辞学家；西塞罗反对学究习气而主张在集会场上进行实践教育，而在昆提利安那里，修辞学校是所有教育体系的中心；对西塞罗来说，人民的赞扬是演说成功的标准，而对昆提利安来说，标准是内行的文学鉴赏家的评判。这些都可以证明两个时代的深刻差异：西塞罗时期的演说术是社会斗争的工具，而到昆提利安时期则成为社会萧条中的学术性娱乐。

昆提利安演说术理论中表现出来的这种时代差异在他的学生小普林尼（公元62—114年左右）的演说实践中更明显地体现出来。后者是著名的诉讼演说家，曾经飞黄腾达，也是罗马上层社会的显贵，他善良而爱虚荣，才华一般但极其刻苦。西塞罗既是他生活方式上的、也是他文学创作中的理想。在他为之奉献一生的体裁中有两种是西塞罗式的，一种是诉讼词（未留存至今），另一种是信札（三百一十七封信札：九卷写给不同人物的书信和一卷与皇帝图拉真之间的公务信函）。但小普林尼对这些体裁的解释与西塞罗完全不同。西塞罗在诉讼过程中进行演说，然后将其整理并出版成书。小普林尼也这么做，但不限于此，而是随后将这些早已失去现实意义的旧讲稿拿去作公开朗诵，并将其作为文体范例而自豪。西塞罗写信并不是为了发表，其中每一封信都有问有答，这是他和他的朋友们交流大家共知的时政新闻和思想的方式。小普林尼收集并出版自己的书信，还给原有信件增加了一些虚构的、专门为了出版而写的信，并故意设计将它们插入各卷，其中每一封都是自我独立的，每一封都具有独立的形式、评价或叙

述，修辞上到了完美的程度，但既不与特定时刻，又不与特定收信人有关。所以，即使那些与现实关系最为密切的体裁，在奴隶制世界逐渐衰败的消极的社会环境中，也只能越来越成为修辞练习的材料。

正如西塞罗成了散文家的楷模，维吉尔则成了古典主义回归时代诗人的楷模。留存于今世的有公元一世纪末三位诗人几乎创作于同时的作品：瓦勒里乌斯·弗拉库斯（卒于公元90年左右）写下了《阿耳戈船英雄记》（八卷，未完成）；普布利乌斯·帕皮尼乌斯·斯塔提乌斯（卒于公元100年左右）写了关于七将领征讨忒拜的故事《忒拜战纪》（十二卷：一至六卷为征伐准备，七至十二卷为征伐）以及《阿喀琉斯之歌》（二卷，未完成）；西利乌斯·伊塔利库斯（卒于公元101年）的关于罗马与汉尼拔的战争史诗《布匿战纪》（十七卷）。瓦勒里乌斯和西利乌斯是半道出家成名的诗人。斯塔提乌斯是宫廷诗人，也是一个职业即兴诗人。瓦勒里乌斯因很多浪漫抒情诗歌而出众，斯塔提乌斯以渊博的神话知识而闻名，西利乌斯则以作品清瘦简洁而著称。但三人都有一个共同的文体特点，即在有意识地模仿维吉尔和无意识地追随当时已经改变了的文学口味之间摇摆不定。 

对维吉尔的模仿最明显地表现在新史诗的形象和主题上。比如，西利乌斯将自己的主题——罗马同迦太基的斗争，与维吉尔的“女王狄多的诅咒”联系起来，在他那里，维纳斯帮助了罗马，朱诺帮助了迦太基，而朱庇特则预言罗马人民比他们都伟大；在他那里，有对盾牌的描写，对各路军队和亚马孙女骑手功勋的列举；无论是西利乌斯，还是斯塔提乌斯，都描写阴间王国和为纪念牺牲者而举行的各种表演；《忒拜战纪》的章节划分模仿了《埃涅阿斯纪》，而阿耳戈船英雄们的漫游在瓦勒里乌斯·弗拉库斯那里也很像埃涅阿斯的漫游。这几个诗人是通过维吉尔才了解一些希腊范本特点的，比如，瓦勒里乌斯·弗拉库斯那里的阿波洛尼奥斯（罗得岛的）、斯塔提乌斯和西利乌斯那里的荷马（《布匿战纪》里汉尼拔与妻子的别离与赫克托尔与安德洛玛刻的别离很相似）。但这些作者却无法掌握《埃涅阿斯纪》那复杂的结构，他们的叙事按照时间先后顺序进行，就像循环长诗的诗人或恩尼乌斯一样。

虽然这几部史诗的题材看起来远离时代，但史诗中还是具有时代性的。《布匿战纪》歌颂了古罗马人高度的英勇忘我精神，《阿耳戈船英雄记》是对罗马人在不列颠的海外征服的响应，在《忒拜记》中小心翼翼地暗中比较了忒拜争夺王位与罗马争夺皇权的斗争。有时候神话也相应地进行了重新理解，比如，征服者伊阿宋被英雄化，而“蛮夷”科尔希达人被认为是阴险而狡诈的。对演说术的兴趣体现为通过人物之口说出来的极其丰富的语言，比

如在《布匿战纪》中梅特卢斯和大西庇阿的言语、大西庇阿与费边之间的谈话都是真正的辩论。求知欲把不太著名的神话（与情节关系不大的关于的许普西皮勒神话在斯塔提乌斯这里发展成了庞大的插曲）和自然科学插叙（在西利乌斯那里，汉尼拔对西班牙的潮涨潮落、对意大利的维苏威火山和阿韦尔诺湖产生了兴趣）引入了长诗。对激情的兴趣改变了对战争的描写，使得它们结构零散，心理描写紧张。对不同寻常和罕见事物的兴趣给史诗的风格打下了烙印：作者们一方面从维吉尔那里借用形象和语言表现方式，一方面试图通过对这些素材的加工超越他；他们改变同义词、句法和词序，时而故作简洁，时而铺张曲折。结果，斯塔提乌斯、西利乌斯和瓦勒里乌斯的史诗诗学与他们的典范维吉尔的诗学本质上还是不同。实际上，他们的史诗不是对维吉尔长诗的复兴，而是一种翻新，是以稍加缓和的卢卡努斯风格对维吉尔原作的改造。诗歌上的这种妥协是毫无前途的，这一点很快就清楚了，大型神话史诗遭到马尔提阿利斯和尤维纳利斯的嘲笑，而且在几乎三百年时间（从诺尼乌斯到克劳狄安）的文学生活中消失了。

这样，前一时期的修辞“新风格”实验未能恢复维吉尔叙事长诗那样的大体裁。但与此同时，这样的实验却为小体裁——警句诗奠定了基础。“新风格”的本质是追求瞬间效果，对这种期望瓦解了大史诗的艺术整体性，但相反却组织和集中起了警句诗[①]。警句诗的这种改革与罗马第一位有意识地专门创作这种体裁的诗人马尔提阿利斯的名字紧密相连。

马库斯·瓦勒里乌斯·马尔提阿利斯（约公元 40—104 年）生于西班牙，由于有显赫的庇护人的庇护，他在罗马过着门客和职业文学家的生活，直到临终前不久才回到自己的故乡。他创作了十五卷警句诗。其中三卷（早期的）是专题性的：《斗兽场表演记》是关于罗马斗兽场开幕式的表演，《礼品》和《临别赠物》是关于主人送给客人的各种各样礼物的二行诗；其他十二卷内容混杂。他的警句诗成就巨大，这些短诗在全国流行，马尔提阿利斯以此而自豪，并将自己与传统上受人尊敬、但实际上谁也不感兴趣的神话史诗作家们进行对比：“那些谁也不去阅读的作家不是作家。”他认为他能成功是因为他从活生生的、人人都熟悉的现代生活中选取描写对象：

> 什么是沮丧地描写出来的无聊斗兽中的欢乐？
> 那就请读一读，生活在说什么——“这就是我！”
> 这里没有戈耳工女妖，也没有鹰身女妖和有翅女妖[②]，

---

① 或称“铭辞”、“铭文诗”。——译注

② 都是希腊神话中的女妖。——译注

不，我书里每一页都有点像人。

——第十卷，第四章，第7—10行

马尔提阿利斯在欧洲文学史中的意义是，他在警句诗体裁的创作中首次巩固了成为他一大特征的讽刺内容。在希腊诗歌中，讽刺主题仅仅只是警句诗许多主题中的一个主题；而在马尔提阿利斯那里，它成了基本主题。在他的所有诗卷中，警句诗几乎占了一半，而其他主题（献诗、颂诗、悼诗、描写诗、沉思诗）都仅仅是为了衬托这一主题，使这一主题变得多样化。马尔提阿利斯的警句诗的主要素材的确来源于“生活本身”。警句诗将读者带到了首都日常生活的最深处：傲慢的富人、献媚的门客、吝啬鬼、追逐遗产者、食客、高等艺妓、骗子医生、街头诗人、滑头的宫内侍臣、债务人、淫荡者、花花公子、年轻贵妇，外来高官、杂技表演、市场、澡堂，马尔提阿利斯对所有这一切都进行了如此简洁而鲜明的描写，以至于他的同时代人绞尽脑汁想要从中找到现实的人物。甚至传统的希腊警句诗情节在他那里也具有了如此特别的罗马细节，以至于它们好像也都得自现实生活。正是对生活描写的准确性使马尔提阿利斯在广大读者中获得了成功：的确，在他的警句诗中每一个人都能“认识自己”（Ⅹ，7，11）。所以，马尔提阿利斯毫无拘束地往自己的诗卷中加入了对皇帝以及自己的庇护人的至诚至虔的恭维，并堂而皇之地对淫荡行为进行了细致的描写，因为他知道，这就是生活，这就是人：“你说，写污秽行为是不好的，但你不是在读吗；既然如此，只要你读，我就会写”——他为自己的警句诗做注解时如此说道（Ⅹ，69；Ⅺ，16；等）。 ·482

马尔提阿利斯搞笑的主要手法是让外表与本质不符。追逐遗产者拼命地追求一个丑陋的太太；为什么呢？原来她已经得了肺痨（Ⅰ，10）。搬弄是非的人凑到谈话者的耳边，是在搬弄新的是非吗？不是，他是在赞扬皇帝：这就是习俗（Ⅰ，89）。马尔提阿利斯最优秀的警句诗就是这样写成的，就像是带着谜底的谜语：开始时有几行描写，结尾处是一句或半句诗，有时甚至是突然揭示所描写对象真正含义的一个词。这种精心打磨箴言、并以箴言作为描写结尾的写作技术是在修辞学校锤炼而成的，马尔提阿利斯将它从那里移用到诗歌里。表面与实际的两个结构之间的不断变换构成了马尔提阿利斯嘲讽的基础——它们总是相互渗透，构成一幅奇异的世界图景，在其中的每一个肯定里都包含着诗人自己的否定：

你可爱，是这样的，而且你富有；

你是处女——这一点我们也毋庸置疑；

但是，法布拉，如果你过于夸赞自己，——
你就不再可爱，不再富有，也不再是处女。
——第一卷，第六十四首

马尔提阿利斯认为应该整个儿接受这个内部充满矛盾的世界：他不只是赞扬令人满意的外表方面（类似的有斯塔提乌斯，他除了神话史诗外还创作一些即时献媚的诗歌，在主题方面往往和马尔提阿利斯相似），鞭挞丑陋的本质方面（如前一代诗人佩尔西乌斯和后一代诗人尤维纳利斯那样）；对于他来说，令人满意的一面和丑陋的一面两者都只存在于不断的相互作用当中。就像奥维德和佩特罗尼乌斯一样，他既不肯定也不否定。他只进行嘲讽。在当时，他站在官方文学和反对派文学中间。当时官方文学以普林尼和斯塔提乌斯为代表，而反对派则以尤维纳利斯和塔西佗为代表。

得基穆斯·尤尼乌斯·尤维纳利斯（约 60—140）出生于意大利，前半生是职业修辞家、诵读家。公元 96 年，皇帝多米提安逝世后，社会上充满了对刚刚过去的时代的仇恨和对未来的美好期望，尤维纳利斯开始创作一些无情的讽刺诗，诗里的人物用了刚刚过去的统治时代的恶人的名字。据说，这种伪装术并不成功，尤维纳利斯光荣地死于流放之中。

他总共流传下来了十六首（最后一首未完成）六音步讽刺诗，收集成五卷。前三卷中的讽刺具有极其犀利的揭露特征（针对男人、女人、门客的压迫、诗人和修辞学家的地位、多米提安宫廷），后两卷讽刺诗绝大部分是给某位友人的关于道德问题的抽象议论（关于真正的幸福、智者的坚强、教育问题等等）。两类讽刺诗之间的关系很像贺拉斯的《讽刺诗集》和《书札》之间的关系。

正如马尔提阿利斯始终将揭露性内容奉为警句诗体裁的典范一样，尤维纳利斯将其视为讽刺诗体裁的典范。起初，讽刺诗是作者依据个性及叙述基调将对各种内容的议论和速写组合在一起的"混合体"。在贺拉斯那里，抒情因素已开始从讽刺诗中分离出来（进入颂诗），而只留下了善意的道德教诲。在佩尔西乌斯和尤维纳利斯那里，道德说教不再是善意的，而变成了沉重严厉的激情指控。佩尔西乌斯和尤维纳利斯的差别在于，前者在自己的讽刺诗里把书斋哲学仅限于一般性议论，而街头演说家尤维纳利斯则给这些议论添加了自己所描写的分明非常残酷的许多罗马生活形象。在他的讽刺诗中，并没有贺拉斯那种极其强烈的自传基调，而只留下无个性的愤懑。他在纲领宣言中这样宣称："假如没有天赋，愤怒也能产生诗歌"（Ⅰ，77）。

483·

尤维纳利斯的主题和人物范围同马尔提阿利斯的一样，都是从一个不太富有的门客文学家的视角来表现罗马社会——从社会渣滓到贵族阶层各色人等。但尤维纳利斯区别于马尔提阿利斯的是，他始终从描写的现象中看见社会政治方面。他的主人公们不仅有马尔提阿利斯所反映的淫荡者、游手好闲者和伪君子，还有告密者、受贿者、外省的破产者。说到保护人和被保护人（门客）之间的关系时，他以罗马文学中前所未有的犀利笔墨指出了贫富之间的对照：午饭时，主人享用精美食物，而被保护人吃的却是残羹剩饭。马尔提阿利斯有一些优雅的讽刺对象，而尤维纳利斯的讽刺对象则发展成整整一幅巨大的讽刺画（讽刺诗第五首）。说到权力时，他描写了多米提安皇帝统治时期国务委员会召开的一次隆重会议，这次会议旨在解决要事：如何为皇帝的宴会做一条大鱼，是整条做呢，还是切成块做？（讽刺诗第四首）在谈到民众时，他展现了一群贪婪轻浮的人，他们在达官显贵得势时对之卑躬屈膝，在其失宠时对之讥笑挖苦（讽刺诗第十首）。无论是元老院，还是民众，诗人在他们身上都看不见复兴的希望；过去的共和制对他的主人公们来说不过是“为我们的呼声而报答过我们的时代”（第十卷，第77—78行）。这种绝望给诗人的悲愤增添了特殊的力量。尤维纳利斯是小普林尼的同时代人，描写的是同一个社会；但是他与小普林尼相反，小普林尼是一位元老，有粉红色的乐观主义，歌颂了继恶皇帝多米提安之后登基的善皇帝图拉真，而尤维纳利斯却带着小人物的黑色悲观主义，他凭经验知道，无论是善皇帝，还是恶皇帝，穷人生活都一样悲惨。

尤维纳利斯采用的方法和马尔提阿利斯一样，都是夸张的并具有修辞学“新风格”所培养出来的劝谕性。但那种能使短小的警句诗完整统一的手法却破坏了大型讽刺诗的完整性。从本质上说，尤维纳利斯的讽刺诗是串在一起的警句诗，他试图让每一首讽刺诗都以意想不到的讽刺话来结尾，越令人意想不到，其效果就越好。比如，为了攻击不为人知的诗人克鲁维恩，尤维纳利斯给上述堂而皇之的诗句“假如没有天赋，愤怒也能产生诗歌”添加上意想不到的尖酸讽刺：“不管我的诗还是克鲁维恩的诗，只须问它好不好。”这样一连串突然的思想转折、过渡、插话，导致了讽刺叙事的明显不连贯性，比如，诗人引入谈话者这一人物，然后又忘记了他，而开始描写罗马女人的一天，但写完她早上的情况之后，又转向了另外一些话题。

思想的统一性总是被情感的统一性所替代，且这种情感的统一性总是精神振奋而紧张的激情。从本质上说，这也是一种诗歌朗诵，只不过它并不是从修辞学校那种假设的世界中，而是从以不久前那些人的名字为掩护的当前罗马现实生活中取材的。在尤维纳利斯那里，处处能感受到朗诵“新风格”。他同塞涅卡一样，是简短而鲜明的箴言大师：他的一些箴言已

经成为谚语，比如“面包和斗兽场”、“健康的精神在于健康的体魄”、“我希望，我嘱咐：让意志代替理由”。但他并不喜欢轻松和流畅，而更愿意笨重的、故意模糊的句子，仿佛想表明，怪异的内容不允许他采用流畅的形式。

反对官方意识形态的立场导致了尤维纳利斯反官方的风格，他将塞涅卡、佩尔西乌斯和卢卡努斯对“新风格”的发展，与昆提利安和斯塔提乌斯对古典主义的复兴作了对照。

如果说尤维纳利斯的创作表达了一位对政治事件冷眼旁观的小人物的反对立场，则塔西佗的创作就代表了一位本人属于他所“从政”事业的人物——元老的反对立场。因此塔西佗具有极其浓厚的悲观主义，多了一份严肃，少了一份修饰。普布利乌斯·科尔涅利乌斯·塔西佗（约 54—123 年）是普林尼和尤维纳利斯的同时代人，他曾是著名的诉讼演说家，并担任过最高的国家职位——执政官，后来转向历史研究。公元 100 年左右，他出版了早期一些篇幅不大的创作——《阿格里科拉传》（塔西佗的岳父——多米提安时代一位统帅的传记）、《日耳曼地方志》（地理学和民族学札记）以及《关于演说家的对话》（关于演说术衰落原因的热门问题）。继而出版了两部史学巨著：《历史》（十二卷，关于公元 69 年至 96 年间的弗拉维王朝时期，留存一—五卷）和《编年史》（十八卷，关于公元 14 至 68 年间的尤利乌斯—克劳狄乌斯王朝时期，留存一至四卷和十一至十六卷）。

484 ·

塔西佗作品的关键，即其主题和风格的关键是《关于演说家的对话》。无论是描写的对象，还是谈话的结构，这部作品都很像西塞罗的《论演说家》。两者提出的问题也一样：一个有思想的人如何更好地服务于国家？对西塞罗来说，答案是明确的：用演说术。塔西佗却已不接受这一答案了；在共和国时代，演说术的确是维持国家秩序的最好手段，但在帝国时代，需要另外的手段来维持秩序，演说术失去了意义，而做一个诗人（正如《关于演说家的对话》中的主人公、剧作家马特纳斯）或历史学家（比如塔西佗本人）会更有用一些。第二个问题是，现代演说术应该具有什么样的风格？对于代表官方潮流的昆提利安来说，答案很清楚：应该是古时候的西塞罗风格。而塔西佗对此并不苟同，他认为，正如演说术在国家中的作用自然发生了变化一样，它的风格也自然变化了；“新风格”有很多不足之处，它不太自然，且不适合崇高主题，然而它富有生命力，而西塞罗风格却是人为的。所以，塔西佗为自己选择了历史体裁并在“新风格”基础上构建自己的文体。

塔西佗并不是第一位描写《历史》和《编年史》中所涉及时代的历史学家。关于这个时代，已经有很多同时代的历史学家描写过了，他们的著作

并没有留传下来，但却成了塔西佗的主要史料来源。塔西佗的任务不是转述，而是在新的历史体验基础上重新思考过去的事件。这个新体验中最重要的是经历过了多米提安的专横霸道，它说明了官方的“黄金时代”仍旧只是一个面具，专横暴戾的君主制的真面目随时都会从这种面具下暴露出来。区别于普林尼和其他同时代人的是，塔西佗没有把多米提安的残暴全部归罪于皇帝本人：他感觉自己以及自己所属的整个阶层都有罪。他在《阿格里科拉传》中这样写道：“是我们的手把赫尔维乌斯送进了监狱，马华力和茹斯替古斯是我们的眼睛，我们身上凝结着塞涅西奥无辜的鲜血”(45,1)，同时列举了多米提安的几个最崇高的牺牲品。一个世纪的历史对他来说是悲剧，他也想将这段历史表现成悲剧；由此产生了他的两个最重要的艺术品质，即通过提图斯·李维乌斯而得以恢复的萨卢斯提乌斯的历史编纂风格——戏剧性和心理描写。

塔西佗以编年史的形式按照年代顺序描写事件，这继承了共和制时期的编年史作者的传统。但如果对于共和制时期的编年史作者来说，所描写事件的联系和意义是通过元老院讨论的材料来揭示的，那么在帝制时代，越来越多的事务都在皇帝的宫廷解决，元老院的讨论只是一种表面装饰；相应地，历史学家们可以从两个层面展开事件：表层是正式的说法，而实际情况只可以自己猜度领会。塔西佗的任务是阐述事件的表面联系并让人感觉到它背后的真实内容。为此，他采用了两种方法：事实归类和事实论证。事实归类，即分解事件、有关人物出场、布置一般情景和个别现象、加强并解决紧张情节。塔西佗正是通过这种方式达到了叙事上的戏剧性，这是古希腊罗马时期整个历史编纂学中所没有的。事实论证，即表现剧中人（个人或群众）的情感和心境，传达那些非理性的、但却强大的、仅仅以复杂的间接方式表现在现象表层的内心活动；塔西佗正是以此展开其心理描写。塔西佗常常不是通过占有各种事实来证明自己对事件的理解，而是以心情、风格、不易觉察的暗示等手段，准确无误地在读者心中唤起他所需要的印象。这就是更加习惯于珍惜激情洋溢的说服力而不太注重逻辑性证明的演说艺术，但这也正是优秀的心理学家和艺术家的技巧。结果，在读者的意识中始终感到有两种形成对照的作用层面，即表层的和真实的，这两重气氛始终贯穿于整个叙事过程并在一个忧郁的形象——神秘复杂的矛盾人物提比略（奥古斯都的第一位继承人）那里得到了最高的表现，由此展示了塔西佗所描写的时代。

塔西佗的风格独一无二、不可重复。如同尤维纳利斯一样，他以反对派演说术作为“新风格”的基础，但他对这种风格的加工方针却相反。他拒绝任何瞬间效果，无情地打破了对称排比和对照所带来的廉价的匀称性，抛

弃了一切预先料到的说法，寻找紧张性和简洁性；他在这里的楷模也是萨卢斯提乌斯。他的句子如同他所反映的现实一样，都是矛盾的统一体："他仿佛是高于个人的个人，如若他是统治者，他早就可以统治了。"在这个句子中，每一个概念都与它相邻的概念有矛盾，然而，正是它们在同一行文字中最成功地描述了失败的皇帝加尔巴[①]的形象。

485 · 塔西佗和尤维纳利斯这两位巨人为公元一世纪的思想和修辞探索画上了句号。尤维纳利斯是一位朗诵家，而塔西佗是一位演说家；尤维纳利斯难以遏止，塔西佗极其安静；尤维纳利斯被愤怒所驱使，而塔西佗极力"不带喜怒地"理解世界；然而，他们之间也有相似之处。两人都描写过去，而思考当前，两人都意识到未来是凄凉的，意识到无论怎样积极的理想都是虚妄的。他们的创作都对帝国时代第一个世纪的痛苦经历进行了总结。

## 第八章　公元二世纪至三世纪的希腊和罗马文学

### 1. 时代与文化

传统上认为公元二世纪是罗马帝国最后的繁荣时期。事实上，这是罗马帝国短暂稳定并开始迅速衰落的时期。

二世纪中叶，帝国表面上的确安康昌盛。处处弥漫着"罗马和平"气氛：征服性的战争停止了，防御性的战争还未开始。国民生活中也充满了和平气氛：不再有公元一世纪时期帝王更替所带来的暴乱和政变了。维护帝王权力的新秩序已经找到：每一位皇帝在开始其统治时，经元老院认可后可以为自己选择一位年轻的共同执政者，此人将成为他的继承人。元老院也焕然一新：现在它里面的成员大多数都是来自行省的外来人——首先主要来自于西部的拉丁省份，然后是来自于东部的希腊省份；意大利显贵代表占据的席位越来越少，公元一世纪时他们的强大的反对派现在几乎不存在了。而一切利益与罗马息息相关的外省富有贵族阶层则成为皇帝和元老院的社会支柱。这样，地中海帝国的内部统一最终达到了，由于行省在经济和社会生活中发挥了首要作用，意大利便退居其次。公元三世纪初在位的卡拉卡拉皇帝真正地统一了帝国之后，正式将罗马公民的权利扩展到所有行省居民身上。

社会生活中心从意大利转移到行省对文化生活具有很重要的影响。意

---

① 公元前3年至公元69年，罗马皇帝。68年举兵反对尼禄，尼禄自杀后被元老院推为皇帝，69年被禁卫军杀死。——译注

大利和罗马很快丧失了在地中海文化中的主导地位，这表现在公元二世纪至三世纪期间没有产生一位著名作家或思想家。行省此时已经上升到前列，首先是说希腊语的小亚细亚和叙利亚地区，它们的文化正迅速崛起，这就是所谓的"古希腊复兴"；另外还有非洲。"古希腊复兴"的基础是东部行省繁荣的经济和丰富的文化传统，二世纪之前，这种复兴因为受到罗马评论家们，尤其是塞涅卡、塔西佗和尤维纳利斯的反对而有所制约。现在，"希腊化复兴"迅速兴盛起来，并成为整个帝国文化生活的主要现象。崇拜希腊文化成为时尚：非洲人弗龙托和阿普列尤斯用两种语言朗诵，高卢人法沃里努斯和意大利人埃利亚努斯以能写出纯正的希腊文体而自豪，甚至马尔库斯·奥勒利乌斯[①]皇帝也用希腊语写自己的哲学沉思录。希腊文化与罗马文化的融合既没有遇到罗马政治上的抵抗，也没有遇到希腊文化上傲慢的阻碍，现在它完全展现出来了。

但是，二世纪时帝国内部衰退的迹象也开始透过其外部的安康而显现出来。奴隶劳动生产率在达到了并不太高的极限后正陷入停滞状态。主要靠奴隶劳动支撑的中小地产开始让位于大地产，后者主要利用依附于土地的奴隶和自由承租人（佃农）的劳动。经济逐渐国有化，城市日益贫穷，帝国各个地区之间的经济联系越来越弱，对统一的皇权的需求也越来越小。皇帝越来越依赖军队，直到公元三世纪末，由于同时面临被压迫居民的骚动、行省贵族的割据主义和境外蛮夷的进攻等多重压力，在新的经济、社会和精神基础上重组帝国表现出明显需要。

奴隶制帝国的这种内部危机在社会精神意识方面也有所反映。全社会都感到文明的衰败、枯竭和完结。甚至思想纯正的弗洛鲁斯也以罗马文明四个年龄段的概念为基础对罗马历史进行了分期，而认为罗马已经处于最后一个年龄段，越来越需要回首过去、对走过的路进行总结。在元首体制之初，这种需求就有所表现，这一点我们在提图斯·李维乌斯用拉丁文写成的《罗马史》中已经看见过，而现在这种需求又在狄奥·卡修斯用希腊文写成的《罗马纪》中表现出来。这两部著作都为后来关于古希腊罗马历史的全部知识奠定了基础。对未来的绝望导致了对过去的美化：鲍萨尼阿斯虔诚地写下了希腊宗教古迹游览指南，普卢塔克在《希腊罗马名人比较列传》中创造了一幅理想的图景，它成为关于希腊罗马古老历史的典范，而无数词典和语法书的作者们又正在使得同时代人能够轻松地了解希腊罗马的古代文化。美化过去本身成为复活过去：哲学家们试图以最原始的形式复



① 或译马可·奥勒留。——译注

兴苏格拉底派的学说,演说家们努力在自己的著作里再现阿提喀经典作品的语言和风格。公元二世纪至三世纪,有教养的社会阶层的文化就是精神上的食利者文化,这种文化专门对过去时代的遗产进行组合与加工。

二世纪至三世纪,所有有意识的文化潮流都充满了这种崇古和复古精神。而无意识的潮流则继续沿着上世纪形成的方向发展。社会矛盾的激化破坏了个人与社会统一的意识,也加深了对已经习惯了的生活价值观的失望,迫使人们到非理性的宗教,而不是到理性的哲学中去寻找慰藉。在此之前主要在社会底层流行的神秘的东方哲学,现在也征服了有教养的圈子。甚至连阿普列尤斯的冒险情节也被理解为是为伊希斯[①]宗教的象征性辩护。哲学学说中的宗教因素和非理性因素也相应增强,从而为启示哲学——新柏拉图主义替代理性主义哲学做了准备。在民间迷信、神秘主义哲学和东方宗教的相互交织的过程中,基督教逐渐积聚了力量。它依靠组织完善的教会,从并不起眼的教派逐渐发展成一种发达的宗教体系。

有意识地恢复过去繁荣的文化形式与无意识地倾向于即将衰败的文化形式,两者的结合决定了这个阶段古希腊罗马文学的发展特点。

哲学中的复古趋势其实早在公元一世纪甚至更早的时候就已经开始了。当塞涅卡愤怒地说"哲学已经变成了语文学"的时候,他指的就是这些复古趋势,即对古代哲学流派奠基人的解释和评注代替了独立的思考。第一个走上这条道路的是逍遥派:公元前一世纪,亚里士多德的秘传著作(即流传至今的那些著作)得到公开和出版,从那时起该学派就倾全力集中于对这些著作的阐释。紧接其后的是公元一世纪的柏拉图主义者:宫廷星相家忒拉绪洛斯出了柏拉图作品的新版本,首次以四部曲的形式排列(就像现在一样),从那时起,该学派就将主要力量用于剔除加在"真正的"柏拉图身上的学院派传统的怀疑主义和折中主义。早些时候,即公元前后之交,亚历山大城的埃奈西德穆就曾宣布古老的怀疑主义已经复苏,即从后来的卡尔内亚德[②]形式回到了早期皮浪形式;公元二世纪末,他的一位有才华的追随者塞克斯都·恩披里柯开始创作,其作品留存今世。斯多葛学派并没有遭遇对过去如此郑重其事地回首,但是在爱比克泰德和马尔库斯·奥勒利乌斯的哲学中,已经明显表现出从后来的折中主义形式到更早的折中主义形式、甚至直到斯多葛哲学的源头——犬儒主义的转折:爱比克泰德要求真正的斯多葛派哲学家像犬儒主义者一样,保持独身、禁欲和拒绝一切生活福利。纯粹犬儒主义此时也迅速复活:卢奇安嘲笑世上充斥着这么多

---

① 古代埃及神话中最重要的女神。——译注

② 或译卡尔尼阿德。——译注

的谦卑哲学家或伪哲学家。当然，掺杂了斯多葛主义的犬儒主义从上两个世纪起就一直存在，但那时它只为社会底层服务，而现在连诸如狄翁·克利索斯托莫斯那样极有教养的人也开始对它产生兴趣并关注起它来。最后，伊壁鸠鲁派在那时经历了最后的繁荣，奥诺安达城内的大型碑铭就是其留下的丰碑，这是整个一面墙，某位第欧根尼曾经在训诫同时代人及后辈时，命令将整个伊壁鸠鲁学说的阐述镌刻在上面。

但是，在社会向悲观主义、末世论和神秘主义衰退的时代，复古的努力并不能改变古希腊罗马哲学发展的总趋势。在这一时期的所有学说中，这一趋势在斯多葛主义和柏拉图主义中表现得尤其明显。

公元二世纪的斯多葛主义有两位最伟大的代表人物，一位是脱籍奴隶爱比克泰德（约50—130年），另一位是马尔库斯·奥勒利乌斯皇帝（121—180年，从161年开始执政）。爱比克泰德是一位职业说教者，他自己没有写过任何东西，但他的训诫却被其学生、历史学家阿利安记录并出版。马尔库斯·奥勒利乌斯则相反，他既没有进行口头说教，也没有进行任何书面形式的说教，他的著作称为《沉思录》，是自我教育性质的日记（卒后才公诸于世）。他们两人分别代表育成的斯多葛主义和习成的斯多葛主义而相互补充。他们的哲学的共同点是关注伦理以及极端的悲观主义。斯多葛派从波西多尼乌斯那里继承过来并让塞涅卡创作了《自然界问题》的那种对宇宙论的兴趣，在这里已完全消失了。曾经激励过塞涅卡时代的政治反对派的那种与动荡的命运进行精神抗争的英雄主义理想，也被默默顺从命运的悲观主义理想所取代。人与人之间的团结与为人服务的人道主义情感还像以前一样，但开始具有悲剧色彩，据爱比克泰德的有力表述，智者的使命是给人们带来理智，但他应当知道，他为此要“像驴一样”遭到人们的嘲笑和毒打。最后，在塞涅卡那里还比较薄弱的斯多葛主义宗教因素，现在变成了主要的东西：爱比克泰德笔下的智者感到欣慰的是，他是宙斯在地球上的选民和使徒。马尔库斯·奥勒利乌斯心中的智者走得更远，他期望自己的效劳能获得心灵不朽的奖赏：他假设，在宇宙中除了无所不在的物质之火的心灵以外，还有一种非物质的精神，正是从这种精神中涌出了心灵最高级、最不朽的那一部分，并返回到精神。这种假设已经偏离了斯多葛学派而接近柏拉图主义了：对于人的意识来说，精神和肉体的对立越来越具有吸引力了。

· 487

由此可以理解，柏拉图主义本身在公元二世纪时是如何发展的。它从“学院”柏拉图主义学说向“真正柏拉图主义”学说的回归，首先意味着折中主义学园派中的斯多葛主义和亚里士多德主义因素被毕达哥拉斯主义因素所取代。柏拉图主义和新毕达哥拉斯主义从此时起开始不断融合。神性与

物质以统一性和多样性而相互对立，其矛盾如此之大，以至于永远不可能相合，因此在神与世界之间的深渊中充斥着各种等级的“魔鬼”。不仅具有神秘主义气质的阿普列尤斯，而且像普卢塔克这样谦卑、拘泥传统、热烈捍卫“健全思维”的人，都愉快地议论过魔鬼在宇宙中的作用，普卢塔克愿意承认神统治世界的三个阶段：一个统一的神掌管最高意志，类似奥林匹克众神这样的每一位特殊神在自己的现实生活领域内实现最高意志，最后，魔鬼在所有的日常生活琐事中注视着完成这个意志。对生活真理和纯洁的认识能清除掉哲学家心灵上的所有物质的东西，并使其升华到可以与神直接交流的高度，那时哲学家就不再是智者，而是预言家了，他明了未来，能够创造奇迹。这种受神庇护的理想哲学家形象在老菲洛斯特拉托斯（三世纪）的冗长著作《提阿纳人阿波洛尼奥斯传》中有所描写。该著作具有很强的纲领性特征，因为它不止一次地提出了假设，这仿佛是逐渐衰弱的多神教有意识地企图将多神教的人神形象与基督教中的神人形象相对立。

公元二世纪至三世纪的哲学就这样融合了形式上的复古和精神内容上不可遏制的发展。

与哲学相比，公元二世纪至三世纪的演说术中的复古趋势由以前的发展所作的准备更为充分。这些趋势的基础是阿提喀风格——企图绕开希腊化时期作家的语言而回归古典作家的语言。我们看见，这一流派于公元前一世纪诞生，并于公元一世纪获得胜利。但那时它的极端性已经有所减弱，“模仿古典作家”这一概念也得到了相当宽泛的理解。现在，当回归古代成为时代的表征时，这种概念就缩窄到它的字面意义。演说术的理想被宣布为准确地再现古代经典作家的阿提喀方言，即六百年前的古代语言。所有后来进入到语言中的词汇都被从言语运用中剔除。这种语言保守主义显然是反常的；但阿提喀风格还是在文学中大获全胜，至少在“崇高”文学中是这样的。有一些大师甚至能以阿提喀风格的方式即兴创作。有些大师技艺如此完美，以至于他们的作品长久以来被认为是公元前五世纪的创作。但大多数作家都愿意将模仿限制在一定限度以内，为自己的兴趣留下更多的空间。选择典范也有一定作用：有人喜欢再现伊索克拉底的风格，有人则喜欢再现德摩斯梯尼的风格。还有人根据自己的意愿时而模仿这个人，时而模仿那个人。同时还有人超出了阿提喀风格典范的范围，而去模仿比如希罗多德的伊奥尼亚散文（阿利安在《印度记》中的模仿、卢奇安在《叙利亚女神》中的模仿）。这些都得到了原谅，因为时代和复古的主要需求已经得到了满足。



当然，人为地恢复六百年前的古代方言只能通过长期的案头工作来达到。公元二世纪的文化是极其书面化的文化。在搜寻已经不再使用的词语

的过程中，古老的作品被一次次翻寻，而找到的词语无论合适与否都被塞进创作中。对那个时代的文学创作者而言，清楚每一个词的出典，它是什么时候、在什么地方首次运用在文学中的，想来应该是必做的功课。在阿特纳奥斯的《欢宴的智者》中，一位交谈者甚至有一个绰号叫“吃还是不吃”，因为当他不能确认这种食品的名称在阿提喀风格的作家们那里曾提到时，就一口也不吃这种食物。那时还编撰了一些关于阿提喀方言的巨型词典，其中有一些带有修辞性解释（比如弗里尼库[1]词典），另外一些带有现实的解释（比如波吕克斯词典）。一些语法现象被收集起来，比如，句法首次出现在语法学家们的视野内（阿波罗尼奥斯・迪斯科卢斯[2]，公元二世纪）。所有这一切本来可以引起对语言历史发展问题的思考并使对古代的模仿更加理性。但这些都没有发生。逐渐衰老的古希腊罗马文化在神化古代的过程中已经不可能脱离规范的路径了，而那些如此细心发现的阿提喀方言特征始终不是研究对象，而是模仿对象。

但是，所有这些对阿提喀古典作家的模仿实际上只局限于一个领域，即语言领域。而在风格层面和体裁层面，更不要说主题层面和思想层面上，任何对阿提喀风格典范的模仿都是不可能的。在使用演说术语时，可以说二世纪的演说家在“选词”和“组词”上都模仿了阿提喀风格的作家，但无论是语言的修辞格，还是节奏，甚至它们的“位置”、“排列”和“发音”，都没有触及。在这里，演说家本来不应该从阿提喀时代的条件出发，而应该从自己时代的条件出发。这些条件自从君主制首先在希腊世界、然后在罗马世界确立的时刻起就没有发生过改变，而毋宁说只是加强了。像从前一样，政治演说术处于瘫痪状态，仪式演说术繁荣，诉讼演说术仅次于仪式演说术；像从前一样，演说术的三个目的中只实现了两个：演说家不可能说服他们自己的听众，而只可能娱乐和激动；像从前一样，对于演说家来说，外部效果仍然是最主要的，为此要动用各种华丽的长复句、响亮的协韵、鲜明的形象和清晰的节奏；像从前一样，培育这种演说术的“苗圃”仍旧是修辞学校及其朗诵术，朗诵的主题或者是虚构的，或者是从古代借用的。换句话说，阿提喀风格仅统治语法学家的领地，而演说家的领地里继续由希腊化风格（那时被称为“亚细亚风格”，尔后又被称为“新演说术”）统治。

卢奇安在年轻时代的朗诵中这样描写小溪与房子：“溪流在深度上是安全的，在速度上是明晰的，这对游泳运动员来说太好了，在暑热期间很凉爽！……房子宽敞无比，色彩艳丽，熠熠生辉，金光闪闪，充满艺术气息……”（《说房子》，

---

① 公元二世纪，阿拉伯人，希腊语法学家。——译注

② 或译亚普隆尼・迪斯科卢斯。——译注

第一章)。阿普列尤斯用类似的语言这样描写迦太基剧院:“这里值得观看的不是多边形的地板,不是有很多台阶的低台,不是有很多圆柱的舞台,不是高高的屋顶,不是花里胡哨的天花顶,不是座位四周的花边,不是别的日子里哑剧演员扮演做傻事的人、喜剧演员的闲谈、悲剧演员嚎叫、走绳索者跑上跑下、变戏法者吹牛哄人、演员用手势伴随台词和所有其他演员展示自己多么能干——不,这里最值得听众注意的是演说家的智慧和语言、悦耳的吵闹声……”(《佛罗里达》,第十八章)。时髦的演说术竟然首次落到如此矫揉造作的精致文雅。

可以理解,在这种背景下甚至阿提喀风格的词汇也失去了古典色彩而只变成了修辞调味品,成为使语言不平凡和犀利的众多手段之一。公元一世纪的阿提喀风格是为古典主义服务的,公元二世纪的阿提喀风格则是为时髦的风格主义服务的。阿提喀风格的词汇现在之所以被看重,并非因为它们是古典作家们写过的,而是因为现代人无法写出这样的词汇。这在罗马文学中类似的现象中表现得更为明显,因为其中的经典作品并不是古代的。公元一世纪,罗马与阿提喀风格相类似的现象是昆提利安(崇拜罗马经典文学,崇拜西塞罗和维吉尔)的新古典主义。公元二世纪时罗马与阿提喀风格相似的现象是弗龙托的崇古倾向,弗龙托是一位非洲的演说家,趣味独特,并且是马尔库斯·奥勒利乌斯的导师,他崇拜古代罗马,崇拜加图和恩尼乌斯。对于弗龙托来说,“创新的表达”和“意想不到的词汇”高于一切。罗马经典作家的词汇还没有古老到能够成为“意想不到的词汇”的来源,所以罗马演说术不得不到经典文学之外,即到新的现象中,到俗语、方言和希腊外来词中,尤其是到罗马经典作家以前的作家(从奈维乌斯到卡图卢斯)借用来的希腊词语中去寻找“意想不到的词汇”。这样大量五花八门、形形色色的词语也是阿普列尤斯等所依赖的词汇。这样,希腊演说术的语言就是单一阿提喀风格的,而罗马演说术的语言则混合了各种语言成分,可以理解,对于修辞实验和文学革新来说,罗马演说术乃是最合适的土壤。

489·

于是,公元二世纪至三世纪,语言上的阿提喀风格与文体上的亚细亚派风格在演说术中的融合,就成为文学自然进化为矫揉造作的保守主义的表现。

### 2. 第二智者派[①]及其先驱

很多世纪以来,哲学和演说术一直是两种对立的方法,分别代表消极的

① 或称“新诡辩派”。——译注

生活理想和积极的生活理想，对现实的接受态度和不接受态度。现在，在希腊罗马文化的末期，它们之间的对立有所缓和。但两个领域里持续发展的趋势仍然把它们引向两个相反的发展方向：哲学朝着新柏拉图主义的思辨方向发展，而演说术则朝着亚细亚风格的空谈方向发展。但是，崇古与复古的趋势使它们彼此相像并亲近起来，因为在这个思想消沉和精神食利的时代，哲学与演说术作为美好古代的一种遗产对社会意识同样珍贵。所以，哲学与演说术开始亲近并相互渗透。演说术开始转向传统的哲学主题，演说家们用优雅的句子辩论真正的皇帝与暴君有何区别、智慧有何益处、如何对待命运的变化无常、荷马诗歌的价值何在，以及如何理解这些价值。哲学家们也开始受到演说术普遍时髦的影响，开始用漂亮的对照、排比和协韵来修饰自己的教诲。这种古怪的混合精神产品成为"古希腊复兴"的主要现象。公元三世纪，演说家老菲洛斯特拉托斯在总结"复兴"时将其称为"哲学化的演说术"，并宣称其几位演说大师是古代智者的直接继承人。因此，公元二世纪至三世纪的这一智力运动就以"第二智者派"为名载入史册。

当然，演说术与哲学在第二智者派中的融合是相对而肤浅的。在这个联盟中，主要的人物毫无疑问是演说家，因为正是演说家才能吸引社会的注意力。哲学对演说家来说只是一种有利的素材，它不是系统的知识，而是知识的总和，它给演说家带来的不是深刻的理解，而是渊博的知识。演说术与哲学在第二智者派中并没有达到稳固的结合。这一派别在繁荣期间就遭到了反对，反对方既有囿于阿提喀风格毫无内容的文字练习的"纯粹演说术"，又有爱比克泰德、塞克斯都·恩披里柯等人的"纯粹哲学"。而且，在"智者"本人的意识中，演说术和哲学通常并不混合，而作为对立的两极同时并存，智者的本事是在两者之间摇摆。这不是同一种"智慧"的两张脸孔，而是智者—诡辩家所戴的两张面具，面具可以根据不同的需要加以变换。年轻时从事演说术，成熟时从事哲学，暮年时又回归到演说术，这就是"古希腊复兴"时期两位最有才华的代表人物——狄翁·克利索斯托莫斯和卢奇安所重复走过的道路。与此同时，狄翁有意识地在哲学中选择了与一切唯美主义敌对的犬儒主义道路，而卢奇安则时而站在犬儒主义，时而站在柏拉图主义，时而又站在伊壁鸠鲁主义等最为相互排斥的哲学体系的立场上，写作自己哲学时代的著作，并时而挖苦演说家，时而挖苦哲学家，时而又两者一起挖苦。在这种情况下，当智者在演说中辩论一个话题时，他非常清楚自己能轻松地捍卫这个话题，同样也能驳倒这个话题，此时演说术与哲学的融合就失去了一切严肃性而变成一场公开的游戏，这种游戏有时像埃利乌斯·阿里斯提得斯那里的重要而庄重的游戏，有时像卢奇安那

里的虚无主义和嘲弄的游戏。这种意识到自己在游戏的精神渗透了整个古希腊罗马文化末期的文化氛围。

在通过最鲜明的几个代表人物来述评第二智者派之前，有必要对古希腊复兴来临之际的两个人物作详细研究，虽然他们从截然不同的立场出发，但是上述哲学与演说术的融合在他们的创作中已经最先形成。这两个人是普卢塔克和上面已经提到的狄翁·克利索斯托莫斯。

普卢塔克[①]（约45—120年后）出生于一个有着光荣历史记忆的小城凯罗涅亚，该城位于比奥细亚地区。他属于当地的显贵，因城市的公务而去过很多希腊城市以及罗马，受到皇帝的器重。但其主要的居住地和活动地还是小城凯罗涅亚。

490·

出生地与生活时代决定了普卢塔克创作面貌的主要特征。在“古希腊复兴”时代的所有活动家中，他是一个在“历来的”大陆希腊出生的人。对于其他人来说，“古希腊文化”只是一个文化概念，而对于他来说，这是一个种族和“乡土”的概念；对于其他人来说，“古希腊文化”与学校生活相关，而对于他来说，则与家庭和故乡城邦的生活相关；对于其他人来说，与“古希腊文化”相关的首先是作家这一身份，而对于普卢塔克来说，与之相关的却首先是公民这一身份。普卢塔克始终拒绝文学行话，他力求恢复的不是古典主义文学风格，而是对待文学的古典主义态度。哲学与演说术对他来说是小城凯罗涅亚的一个公民从事其主要活动的同等重要的工具。他并不打算单独复兴哲学或演说术，但他试图恢复那种城邦国的公民制度，这种制度应当同样程度地促进哲学和演说术。普卢塔克时代是罗马帝国开始崇尚希腊文化的时代，是对希腊各个贫穷的城市加强物质帮助的时代；这使他对在帝制范围内实现城邦制文化复兴怀有虚幻的希望。由此也产生了他那种认真的乐观主义，其中没有后代作家们所特有的那种做作和嘲弄。

这种生活立场也决定了普卢塔克的哲学和文学趣味。他像一位有意识的略识门径者那样对待哲学和演说术，根据社会利益以及个人的求知欲而从事它们，但无论如何也不会完全臣服于它们。他最严肃对待的是劝善哲学，但这种哲学过分严谨甚至极端的作风使他那乐观柔和的性格无法接受：他保护生活传统免遭斯多葛派、犬儒主义者、伊壁鸠鲁派的批评，并将人看成是他们应当成为的那样——对他来说现实比教条更珍贵。由此也产生了普卢塔克的优势和弱势，一方面，定位于生活价值赋予了他敏锐的观

---

① 在“普卢塔克”这一部分中使用了C. C. 阿韦林采夫的材料。

察力、健全的思维和宽容态度；另一方面，辩解一切、容忍一切的愿望使他很肤浅。由此也决定了普卢塔克对同时代人的态度以及同时代人对他的态度，比如，虽然正统的道德家爱比克泰德是普卢塔克的同时代人，普卢塔克却一次也没有提及他，而正统道德家老菲洛斯特拉托斯比普卢塔克晚出生一百多年，但他谴责普卢塔克就像谴责一个活着的敌人；相反，诸如法沃里努斯那样的哲学和演说术方面的温和信徒，都始终将普卢塔克看作自己的同盟者。

普卢塔克是一个多产的作家。最古老的一张关于他的作品（不完全）的清单中包含二百二十七部作品。留存下来的不超过一半。这些作品按照内容可以分为两类：一类是传记，另一类是《道德论丛》或混合内容的作品。主要的传记集是《希腊罗马名人比较列传》——关于希腊伟人（从忒修斯到菲洛皮门）和罗马伟人（从罗慕洛到凯撒）的四十六篇传记，这些传记按照人物性格和命运的相似性（有些是公认的，比如亚历山大和凯撒，德摩斯梯尼和西塞罗；有些是极其意想不到的，比如皮洛士和马略）而组合成对。《道德论丛》的主题相当驳杂：广阔的视野与不太专业的求知宗旨的结合必然要求学识渊博。位于中心的是关于实际道德问题的作品，这也决定了该系列作品的篇名（《如何区别献媚者与朋友》、《论虚假的害羞》、《论嫉妒与仇恨》等）；其中有两组作品属于普卢塔克世界的主要范围，一组是关于家庭的（《论对兄弟的爱》、《论对孩子的爱》、《兄弟教诲》等等），另一组是关于政治的（《政治训诫》、《老人应当处理国家事务吗？》等等）。

作为一名道德家，普卢塔克还评价了文学（《年轻人如何了解诗歌》）和历史（《论希罗多德的阴险》）。劝善哲学与神学结合起来（三篇"德尔斐"对话、《关于苏格拉底的恶魔》、《论伊希斯和俄西里斯》）。还有一些次要作品，它们是：青年时代的朗诵词（《论罗马人的幸福》、《论雅典人的光荣》），关于学校哲学问题的几篇有点枯燥的论文（《论"蒂迈欧"灵魂的出现》），以及为了进一步进行文学加工而摘录的东西和材料集（《希腊问题》、《斯巴达格言》）。

普卢塔克作品形式上的多样性符合其作品的多样性。除了主要体裁传记和道德论著之外，我们还发现了他的对话（其中包括含有哲学谈话的传统"会饮"[①]形式）和短篇故事系列（《妇女的功勋》），哲学信札（《兄弟教诲》、《对伴侣的安慰》）等。但是，这些体裁形式的特征在普卢塔克这里都明显地失去了。在普卢塔克的对话中，一点也没有主题的动态发展过程，而这

① 即酒会形式的多人交谈。——译注

在柏拉图那里是决定他的对话录结构的。普卢塔克的《宴会上的问题》与
491· "宴饮"也没有任何题材上的一致，而谈话者们都无拘无束地讨论着："为什么老人容易喝醉"和"为什么柏拉图说，上帝永远在做几何"。所以，最开始普卢塔克的体裁首先倾向于由语调特征决定的某种中间的、中性的形式。这些特征是：模仿鲜活的谈话，作者在向读者诉说自己的怀疑和困难时采用信任的语气，从一个主题随意地、联想性转换到另外一个主题，主要阐述不断地被附论、类推、举例和笑话等打断。这些特征的结合最接近于"狄阿特利巴"，即一种教谕性的哲学布道。普卢塔克的一些早期作品（《论不应当欠债》）的确可以称得上是"狄阿特利巴"。但逐渐地，"狄阿特利巴"在普卢塔克手里也失去了进攻性的布道语调，失去了直白的训诫、犀利和紧张性，而变成了家庭式的（难怪普卢塔克对话参与人物经常是自己的祖父、父亲、兄弟和儿子——对于普卢塔克来说，恢复家庭美德与恢复城邦美德是密不可分的）；作为例证的情节逐渐失去了辅助作用，并增加和扩大了自己的独立意义。这样，《道德论丛》的文学形式就仿佛处于爱比克泰德那样的传统的哲学"狄阿特利巴"与埃利亚努斯那样的演说"范例"集子之间：普卢塔克忠实于自己，他在探寻介于教诲性和叙述性之间的最佳中点。

普卢塔克将在劝善文学中所培养出来的素养转用于传记，这也导致了体裁的重要变化。传统的古希腊罗马传记类型是按照标题排列的关于主人公生活事件和性格特征的资料汇集（最好的范例是普卢塔克年轻的同时代人苏埃托尼乌斯的《十二凯撒列传》），在这种传记中既没有连贯的叙述，也没有完整的形象。普卢塔克像一位道德家而非学术写实家那样对待传记，所以他首先突出的是自己主人公道德面貌的主要特征，这些特征逐渐在主人公的各种生活情景下展开，然后作者围绕这个中心对自己的材料进行归类。结果是，以这些传记材料为基础的独特的心理素描与其说使人想起传统的传记，不如说使人想起泰奥弗拉斯托斯的《品格论》。这种劝善立场使得普卢塔克的人物具有了完美而生动的面貌（尽管在很多方面有程式化），也使得普卢塔克的叙述具有了叙事的逻辑性和连贯性，而且这种连贯性由"狄阿特利巴"惯用的思维联想黏结而得到了加强。劝善立场因把希腊人和罗马人的类似传主配对而得到了加强：对每一对人物传记的简短序言往往勾画出了主人公的共同面貌特征，而更加具体一些的结语（"对照"，是一种在修辞学校精心锤炼出来的体裁）则勾勒出他们的个性区别。劝善家的立场加上对古代城邦国的崇拜就催生出了对主人公的崇高而理想化的阐释，甚至那些有点令人反感的人物（德米特里一世、安东尼）都被赋予了令人崇敬的激情气魄。从本质上说，普卢塔克解决了宏伟而感伤地表现古代以及对古代进行现实的重新思考的问题，这一问题在一百多年前的罗马也

曾被李维乌斯解决过。

宏伟性与心理描写的结合使普卢塔克的传记获得了稳定的荣誉——在古代就已认为传记是普卢塔克最优秀的创作，在新时代里亦确认了这一评价。当古希腊罗马文化成为公认的欧洲文化价值体系的体现，而其情景被社会意识描画成与其说是关心历史准确性，不如说是关注道德教训意义和艺术鲜明性的时候，普卢塔克就成为这一情景的主要材料。新欧洲对“奥林匹克之神”伯里克利和放荡者亚西比德，对贪权的恺撒大帝以及不屈不挠的布鲁图斯的传统认识正是始于普卢塔克。普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》(和《道德论丛》)被让·阿米欧于十六世纪翻译成法语，曾是欧洲文化史上的一件大事，也成为后来很多文学作品的素材来源。

普卢塔克的同时代人、绰号克利索斯托莫斯(“金口”)的演说家狄翁(约 40—120 年)进行了将演说术与哲学作严肃而非游戏性结合的另一种尝试。

狄翁·克利索斯托莫斯出生于马尔马拉海附近比西尼亚地区的普鲁萨城(现名布尔萨)。比西尼亚是希腊化相对较晚的一个地区，所以这里的城邦制传统不太牢固。比西尼亚是商路的重要枢纽，所以皇帝对这里的控制特别严格(这从图拉真皇帝统治时代的比西尼亚总督小普林尼的书信中看得很清楚)。所以，狄翁的视野不同于普卢塔克，普卢塔克从家庭与城邦的范围来思考，而狄翁则从城邦与世界的范围思考。相应地，两位作家的读者群也不同，普卢塔克的谈话对象是家庭成员以及友好的哲学界同人，而狄翁则寻求大型的人民会议和皇帝的接见。相应地，普卢塔克在城邦范围内思考演说术与哲学的结合，且结合的方式就是离开当时的文学的专门语言，因为普卢塔克既不想成为哲学家，也不想成为演说家。而狄翁则认为这种结合是在帝国之内，且方式是完全掌握当时的文学专门语言，因为狄翁既想做哲学家，也想做演说家。因此，普卢塔克毫不费力地达到了自己的目标，他的生活很平静，而狄翁为了达到目标需要不断地努力，他的生活也充满了戏剧性。 ·492

狄翁年轻的时候曾是一位职业演说家，且在希腊各个城市进行过时髦而离奇的演说，比如，他证明在特洛伊战争中不是希腊人，而是特洛伊人取得了胜利(演说辞第十一篇——《特洛伊演说》)。但实际上，此时狄翁对学校演说术的不实用已经非常不满了，他开始追求的不再是典礼性的，而是政治的和具有社会实效性的演说术(演说辞第十八篇)。此时文化中流行将演说术与哲学进行游戏的、肤浅的结合，而这使他很不满。他想离开游戏走向生活，并让哲学成为自己的真面孔而不是一副面具。公元 82 年，当

狄翁在罗马的时候,契机出现了。由于与宫廷反对派有牵连,狄翁遭到了多米提安皇帝的迫害,被禁止居住在意大利和比西尼亚。他本来可以成为任何一个行省的演说教师,但他却做了另外的选择,成了一位流浪的犬儒主义哲学家,他无名无姓,衣衫褴褛,拄着拐杖,开始漫游。他做过短工,与和他一样的流浪者们谈论哲学话题(演说辞第十三篇——《关于流放》;演说辞第六、第八至第十篇《第欧根尼演说辞》;演说辞第六十二至第七十一篇)。他这样在流浪中度过了十四年,最后到了遥远的西叙亚(演说辞第三十六篇——《鲍里斯特内斯河》)。公元96年,多米提安逝世,狄翁作为一名满载着巨大荣誉的演说家、哲学家和苦难者回归祖国。他广泛的社会活动时代开始了。他成了普鲁萨的要人之一,人民频繁发动骚乱以及比西尼亚各城市之间发生纠纷时,他进行调解性和劝导性演讲(演说辞第三十八篇至第五十七篇)。他还领导了驻罗马使团,并在那里当着图拉真面发表了演说布道辞《论皇权》(演说辞第一篇至第四篇),他还作为一位自愿的政治参谋而游遍了大部分希腊城市(演说辞第三十一篇至第三十五篇——《亚历山大城演说辞》、《塔尔斯城演说辞》等)。关于狄翁的最后信息是小普林尼的通信中所提到的狄翁提起的一次诉讼,目的是想在普鲁萨自费建造新屋。

如果说演说术与哲学的结合对普卢塔克来说意味着这两种文化的极端性都得到了缓和,那么对于狄翁来说则恰恰相反,他选取了演说术与哲学最极端、最精湛的形式——演说术中隆重的、富于词藻的言辞形式,哲学中最好斗的、批判性的学说即犬儒主义。无论狄翁被放逐时期还是从事社会活动时期,他的演说中都焕发着揭露和训诫精神:他在云游各个城市期间所进行的演说不是赞扬性的,而是严厉谴责市民丧失道德和轻浮(比如,演说辞第三十二篇——《亚历山大城演说辞》),而在皇帝面前进行的演说《论皇权》几乎没有任何颂扬和献媚。狄翁和普卢塔克一样,将古时候的城邦时代推崇为道德美德的典范(演说辞第三十一篇——《罗得岛演说辞》,狄翁在其中斥责了罗得岛人践踏自己光荣的过去,将古代当地英雄的雕像献给了得宠的罗马庇护者)。但与此同时,狄翁不同于普卢塔克,他回忆起充满原始质朴和纯洁的更加古老的时代(演说辞第七篇——《埃维亚岛演说辞,或猎人》),这种对不可复返的年代的向往仿佛是要颠覆现代感,这正是狄翁区别于普卢塔克的地方。但狄翁的批评是毫无出路的,他的批评中还没有比如在马尔库斯·奥勒利乌斯那里出现的因理想与现实之间的深渊而形成的悲剧感;作为普卢塔克的同时代人,他也有普卢塔克的乐观主义,并将世界看成是众神邀请人们去参加、并要求客人保持矜持有礼的一场美好盛宴(演说辞第三十篇——《卡里德莫斯》)。

狄翁的出发点与普卢塔克一样，都是"狄阿特利巴"体裁。在流放期间的创作中，这种体裁表现得最为纯粹。这是一些短小的评论，其中思维快速地从一个问题发展到另一个问题，语言简洁，幽默中带点粗鲁。在流放之后创作的作品中，本来直率而尖刻的"狄阿特利巴"变得柔和了，狄翁的演说变得越来越长、越来越从容不迫，语言上越来越阿提喀风格化，文体上越来越优雅精致；决定"狄阿特利巴"体裁结构的论证逻辑，此时受到叙述情感的排挤，从类型上看演说的言辞最接近后来的基督教布道。所有这些变化当然是由智者的仪式演说经验所引起的；但区别于仪式演说的是，狄翁毫不动摇地保持着自己的"狄阿特利巴"体裁的特征，即结构自由、主题变换自由，按照他的说法就是"语言漫游"。他说，思维运动，就像追逐小兽的猎人突然发现大兽的足迹而转向追逐后者那样，时时变换。这种自由结构使他能够广泛地将描写性和叙事性材料纳入演说中。普卢塔克也这样做，但在普卢塔克那里，例证与类比都直接来自于书本，而狄翁的例证和类比则是从自己丰富的生活经验中汲取的，这就给他增添了直接性和鲜活性；普卢塔克就像一位古老文化的代表者，而狄翁则像一位独立的、独特的个体。比如，《鲍里斯特内斯河》演说中的神学评论就变成了栩栩如生地讲述狄翁自己如何在漫游中抵达西叙亚的鲍里斯特内斯河（第聂伯河）岸边的故事。在《皇帝演说》第一篇中，关于赫拉克勒斯的寓言故事仿佛是当他在希腊漫游时乡村女祭司给他讲述的，而关于各种吸引居民从事农业的办法的现实法律草案的题材则是通过狄翁仿佛在埃维亚岛结识的一家猎户的有趣故事的形式体现出来的，——这一故事充满了日常生活细节，时而像田园诗，时而像讽刺诗（已经提到的演说辞第七篇）。这些以及类似的华美情节的叙事技巧比狄翁留存下来的八十篇演说更为精彩。

·493

无论是普卢塔克还是狄翁，他们都不能达到自己的目标——将动态的演说与静态的哲学重新结合起来。无论是普卢塔克那不合时代的理想——让演说术和哲学都回归到它们共同的城邦国时代去，还是狄翁的英雄主义理想——将演说术与哲学结合于苦行僧布道者那无所不包的个性中，在即将终结的古希腊罗马社会条件下都没有实现。但他们的创作的历史文化意义并没有因此而受损。普卢塔克的创作并没有能够在同时代人以及最近的后代中形成传统，但正如人们所言，正是这种创作将古希腊罗马时代的理想面貌带到了新时代。狄翁的创作在新时代里只得到了微弱的回应，但正是他的创作影响了正在形成的第二智者派的面貌，并将哲学因素带进他们的演说激情中。但是，更深的结合在这里当然已经不可能，而且，狄翁试图将其变成生活的那种东西又逐渐成为游戏了。

### 3. 第二智者派　体裁与代表者

第二智者派的摇篮是小亚细亚的一些城市，这些城市此时刚刚经历了经济繁荣。智者们从这里出发而到达帝国的各个边界。云游四方对智者来说是必不可少的。作为演说者，他们需要新的听众，像哲学家一样，他们需要大量被教谕者。旅行和演说极其奢华，荣誉等待着演说家并追随至他所到之处，演说中的掌声达到了真正的狂欢地步。演说家被认为是人类理想的化身，因此，所有人都很崇拜他们，罗马的地方长官给他们让路，而人民则选择他们作为自己重要事务的代言人。由此，智者的虚荣也达到了前所未有的程度，比如，埃利乌斯·阿里斯提得斯说，上帝亲自在梦中对他说，他有着柏拉图和德摩斯梯尼一样的天才。由此也出现了空前的嫉妒和竞争，比如，智者—哲学家法沃里努斯和智者—演说家帕雷蒙之间的竞争。

演说的形式依旧总共是三种体裁：狄翁在自己的普鲁萨城统治者面前进行的是建议性演说，阿普列尤斯弘扬了讼诉演说（在被指责行妖术时的自我辩护）；但最主要的体裁当然仍旧是仪式演说辞：夸赞所参观的城市、刚发现的古迹、当地英雄等。据认为最考究的演说辞是为了纪念某一微不足道的对象（苍蝇、蚊子、烟雾等）而作的充满悖论的夸赞，真是悖论与庸俗齐心协力。但智者为了将自己的各方面展示得很精彩，他们很少使用这些传统的形式。因此出现了一种特殊形式的音乐会讲演，它由 meletē（练习）和 dialexis（议论）两部分构成。这两部分符合智者智慧的两个元素——演说术和哲学。“练习”意味着当众对修辞学校的节目进行某种发音训练，包括辩论、劝谕、描写、比喻等等。“议论”意味着往往要用具体的理由对某一流行的哲学主题发表评论。演说者根据个人的喜好，可以将演讲部分，或者将哲学部分作为其演说的重点。重点部分精心准备、深思熟虑，而另一部分则只是其引言，是与观众建立联系的手段，并通常在现场即兴发挥而成。大部分智者总是喜欢把演说部分作为中心，因为喜欢哲学的人要少一些，他们被称为“演说家中的哲学家”。



喜欢修辞学校的主题而不是哲学主题，部分原因是在这种朗诵中更加容易炫耀时髦的阿提喀方言技巧。朗诵的主题通常从雅典历史中选取，并要求精致的风格模仿，第二智者派的演说家们在这方面达到了完美境界。在好几代人的时间里，有大批演说家专门以这样的主题演说。老一代中最著名的是智者帕雷蒙（约 88—145 年），他的一篇朗诵流传了下来，其中有两个雅典人——两位马拉松战役中的英雄的父亲在争论，谁的儿子值得受到更大的荣誉；夸张的文体与追求阿提喀简洁风格之间的对照在这里体现

尤为明显。帕雷蒙的学生希罗德·阿提库斯(101—178)是当时最出名、最富有、最有教养的人之一,他的活动标志着第二智者派的高度繁荣。从他那里留存下来的演说中有一篇是关于激励斯巴达人去帮助塞萨利亚人反对马其顿人这一史实的;这是一篇模仿弗拉西玛库斯(公元前五世纪末)的演说,而且这种模仿如此高明,以至于直到二十世纪还有很多学者认为它是公元前五世纪的创作,因为它如此精确地恢复了那时候的历史情景,并如此无可指责而又简朴地传播了阿提喀方言。

希罗德的学生是埃利乌斯·阿里斯提得斯(117—190 年左右),他有整整五十五篇演说辞保存下来,其中包括他和伊索克拉底辩论的《雅典节演说辞》,与柏拉图争论的《为第四人辩护辞》,驳斥德摩斯梯尼的《为列金演说》,以及对智者来说极为平常的对库齐库斯、士麦那、罗得岛、埃莱夫西诺斯、罗马等城市的赞颂性演说,还有对宙斯、雅典娜、波塞冬、狄俄尼索斯等的散文性颂歌。这就是那些既与古典作家竞争,又与现代人竞争的正统演说家。一次有人对希罗德说:"你高于一切阿提喀风格的演说家",希罗德谦虚地回答:"好啦,难道比安多喀德斯[①]还高吗。"

很少有智者喜欢哲学甚于演说术的;为智者作传的老菲洛斯特拉托斯就以法沃里努斯(阿雷拉特的,加拉人,只用希腊语写作)和提尔的马克西穆斯作为这些人的实例。他们的榜样是狄翁·克利索斯托莫斯,他们的演说主题有苏格拉底的情欲、荷马的哲学、精神与肉体的关系、占卜的可信度等等。但对这些主题的加工却完全是演说式的,比如在语言上他们也追求阿提喀风格的范本,因此希罗德和埃利乌斯·阿里斯提得斯都只取得了很小的成就;在风格上,他们保持了那种用简短鲜明的句子、排比、对照、协音、韵律等营造的令人印象深刻的时髦华丽。法沃里努斯的演说结尾尤为出名,他总是拖长声调,并带有抑扬婉转的韵律,以至于那些不懂希腊语的人也会跑来听他的演说。

因此,第二智者派的关注中心只有语言和风格,体裁创新对他们来说无关紧要、甚至不愿意为之,因为他们与古代典范之间的竞争在旧体裁范围内会显得更加名声响亮。尤其值得一提的是两种学校体裁:记叙文和信札。记叙文吸引人的是可以随意运用精致文体而不被叙事情节所束缚;留存于世的有四卷记述绘画和雕塑的著作,是三世纪演说家(老菲洛斯特拉托斯、小菲洛斯特拉托斯、卡利斯特拉托斯)的作品,而且,它们所记述的都不是现实的、而是虚构的艺术作品。信札之所以吸引人,因为它模仿古代

---

① 雅典演说家和政治家,约公元前 440—前 391 年后。——译注

名人的语言和风格而不采用夸张的朗诵方法。这样编成的有地米斯托克利的书信，他在其中叙述了自己被流放的历史；苏格拉底的书信，他在其中讲述了自己的家庭事务；第欧根尼的书信，他在其中传授了自己的犬儒主义智慧；以及其他书信。演说形式与哲学内容在这些书信中结合得很相宜。这些伪造的信件很长时间里都被认为是苏格拉底、第欧根尼等人的原作，十八世纪才确定其并非原作，这成为语文学历史上划时代的事件。

继历史与哲学素材之后，信札中也开始出现其他体裁的材料。演说家阿尔奇弗龙（三世纪）虚构创作的一部大书信集里使用了新阿提喀喜剧的形象和主题，书信里渔民们互通如何成功捕鱼的信息，农夫们则讲述雹灾和捉贼，吃白食者讲宴会，妓女则讲述男女私情；与此同时，妓女们在书信中还偶尔出现米南德和格利克拉、普拉克西特利斯与芙留娜等的名字。菲洛斯特拉托斯编写的一本情书集中使用了爱情哀歌的形象和主题；有一些短信（比如“如果你贞洁，为什么只对我贞洁？如果你可以接近，为什么不让我接近？）（第六封信）甚至不像哀歌，而像散文体的警句诗。

495 ·

类似的信札集在二世纪至三世纪学校演说术拘泥传统的整体状况下成为唯一可能的文学革新方法。在这个艺术复古时代，文学只有走出学校体裁范围，转向处于学校练习范围之外的古典体裁（比如对话录和喜剧），或者转向遭到学校蔑视的非古典体裁（比如长篇小说），才可能出现真正的文学革新。相应地，古希腊罗马文学中最后的独特人物是两位同龄作家——希腊人卢奇安和罗马人阿普列尤斯。

卢奇安（约 125—180 年后）出生于叙利亚偏远的小城萨莫萨塔，正如他自己承认的那样，他到中学时才掌握了希腊语。年轻时他是一位演说家，曾因演说而游遍了希腊、意大利，甚至高卢。快四十岁的时候，他对演说失望透顶并移居雅典，从事哲学并创作讽刺对话和抨击性文章。最后，他对哲学也失望了。他的抨击性文章既嘲笑演说家，也嘲笑哲学家，而他自己则转而创作演说朗诵词，为皇帝供职，最后卒于埃及任上。留传下来的以他的名字署名的创作有八十部左右篇幅不大的著作，其中有些并非原作。这些著作可以分为几组：早期传统类型的演说朗诵作品（《诛杀暴君》、《丧失遗产的人》、《苍蝇颂》等等），带有强烈对话和叙事成分的朗诵作品（《托克萨里德》、《阿那卡雪斯》、《梦》），带有喜剧内容的短小对话（《神的对话》、《海上的对话》、《普罗米修斯》、《艺妓谈话录》），比较大型的哲学和讽刺内容对话（关于世上一切皆空的“麦尼普式谈话录”系列，比如《冥间的对话》、《渡河》、《卡戎》、《麦尼普》、《伊卡罗墨尼波斯》等），以及反对哲学和哲学家的系列对话（《出售生命》、《渔民》、《逃亡的奴隶们》、《宴会》、《盖尔莫提蒙》

等），评论、“狄阿特利巴”、书信（《应该如何写历史》、《佩雷格林之死》、《亚历山大或冒牌预言家》、《论拿薪水的哲学家》等），最后，还有晚年的一些朗诵作品（《狄俄尼索斯》、《赫拉克勒斯》、《农神节》等）。

卢奇安的这些作品中最负盛誉的是喜剧和讽刺对话——无论是诸如《神的对话》这样的小型对话，还是诸如“麦尼普”式谈话录这样较大型的对话。在学校演说术占统治地位的时代，对这类体裁的加工看起来就是创新，同时代人将卢奇安称为“演讲术的普罗米修斯”。的确，在学校演说术中，对话体裁还没有得到充分加工，因为对话在演说家独白式的朗诵中显得很不自然。卢奇安能够这么做是因为，他的大部分作品都不是用朗诵，而是用书面形式流传的。他的目的是让古典哲学对话变得轻松、活泼、优雅，并适合公元二世纪公众的口味。在这条路上他有两个典范。一个是当时流行的麦尼普风格的哲学“狄阿特利巴”作品。卢奇安掌握了这种风格的精神，并从中借鉴了很多题材和主题，但大大改变了它的形式，将其特有的驳杂风格变成了同样的雅致样式，而将口语换成了阿提喀语，并将散文和诗歌的混杂只保留在暗示中。第二个典范是喜剧——既有阿列克西斯和米南德的古典喜剧，又有稍晚一些的滑稽剧。卢奇安掌握了喜剧中欢快的幽默，从中借鉴了许多主题和情境，但缩短并简化了情节，而表现出类似于诗歌片段的简短散文概要，这就像希腊散文几世纪来向诗歌靠拢过程中获得的一种新体裁。麦尼普的“狄阿特利巴”主要影响大型对话，很显然，其中有些实际上就是对麦尼普的个别“狄阿特利巴”的直接加工。喜剧主要影响小型对话，比如《艺妓谈话录》基本上依靠新阿提喀喜剧和讽刺剧的材料，但是这里大概还广泛使用了希腊化时期的史料，因此卢奇安在对神作粗俗而日常生活化的表现方面，就与比如奥维德有许多共同点。这样，甚至卢奇安的革新也成为传统元素的独特组合，并完全形成于公元二世纪文化复兴的范围之内。在卢奇安的对话录中，对时代的反映很少，其中的情节是在时空之外展开，在对话录的现实内容中阿提喀特点、希腊化特点和罗马特点相互混合。当卢奇安想引人注目时，他并不采用对话体裁，而采用评论或者书信体裁——比如揭露迷信和冒牌宗教现象的著作《佩雷格林之死》和《亚历山大》。 · 496

卢奇安创作最突出的特点是他的理性和怀疑精神。在神秘主义和迷信越来越席卷整个社会的时候，他完全不被其左右，并时而善意地（《谎言爱好者》），时而无情、刻薄地（《佩雷格林之死》）对之进行嘲弄。然而，他根本无法反对它们，因为他不属于任何哲学流派，也没有任何宗教信仰。的确，在“麦尼普式”谈话录中，他看来经常持有犬儒主义者的立场，但只是因为这一学说最深地进入了他对社会的批判中；而正面的犬儒主义教义如同其他任何一种

教义一样，对卢奇安来说都是无法接受的，而当他偶尔简评各种哲学流派时，犬儒主义者在他那里也如其他哲学家一样缺乏吸引力。的确，在《麦尼普》谈话录结尾处，提瑞西阿斯对麦尼普说："最好的生活是普通人的生活；这种生活最合理。"但这一概念并不是通过哲学家的方式，而是通过凡夫俗子的方式被展开："不要寻找目标和原因，唾弃智者的思索吧，把这一切当作空洞的胡言乱语吧，只追求一样东西——为了现在舒适，对其他一切付诸一笑吧，不要一直迷恋于它们。"(《麦尼普》，第二十一篇）比如，整个古希腊罗马文化在卢奇安的创作中都遭到了自我否定：生活的本质是动物般的简单，而哲学和演说术只是表面形式，只是游戏，只是卢奇安特别轻松地加以变换的面具。卢奇安的这种思想立场与他的艺术力量紧密相关。他那怀疑一切的虚无主义是对世界充满嘲讽态度的基础，也正是这种态度让卢奇安成了古希腊罗马最伟大的滑稽大师中的一位。他的嘲讽是各式各样的。在最简单的语言层面上，是对演说术中阿提喀语风极端性的讽刺性的模仿，比如，在埃利乌斯·阿里斯提得斯的各种崇高主题中本来可能听起来很美妙的古老的阿提喀语言被运用到日常主题中，且听起来很可笑："坐下来，吃午饭吧"——卡利克勒开口说道，"……现在可以往我们烤热的皮肤上涂油脂了，洗个澡，在太阳下晒一会儿，坐下来，大吃大喝吧。喂，小男孩！给我往澡堂送铁刷子、一皮囊酒、毛绒绒的帆船和肥皂吧……"(《夸夸其谈的人》，第二篇）他自己精通阿提喀语言音节，但他想把阿提喀语风变成口语语言（正如后来的伊拉斯谟在自己的《谈话录》中想把人文拉丁语变成口语一样），而此时他的敌人是把它们对立起来的。在形象和主题层面，卢奇安喜剧风格的典范是《神的对话》，其中奥林匹克众神完全像尘世居民那样行事，比如，宙斯因为害怕谣言而惩罚伊克西翁，阿斯克勒庇俄斯和赫拉克勒斯为了争夺神桌旁的位置而争吵，赫耳墨斯请求潘不要当着旁人的面称他为父亲。这并不是说，卢奇安是一名反对上帝的无神论者，因为此时荷马神话早已与活生生的宗教失去了任何联系，神的拟人化形象只是诗歌宝藏中的人物；但如此彻底地对这些形象作喜剧性贬低还是第一次出现在我们所熟悉的古希腊罗马文学中。"在埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》中悲剧性地受了致命伤的希腊众神们，有一天不得不再次在卢奇安的《谈话录》中喜剧性地死亡"——卡尔·马克思这样写道（《马克思、恩格斯作品集》，第一卷）。最后，卢奇安的讽刺在思想层面达到了最高的准确度：年轻时候他写下了《苍蝇颂》，这部作品既可以看作学校朗诵的典范，也可以看作是对学校朗诵的讽刺性模仿的典范；成年时他写了论著《叙利亚女神》，这既可以看成是对希罗多德的虔诚模仿，也可以看成是对虔诚的希罗多德和他的模仿者的挖苦性模仿。因此，卢奇安那种充满怀疑精神的虚无主义使他正好站在那条

将严肃与讽刺挖苦分开的边界线上。卢奇安表现了第二智者派的弱点，这种喜剧性是智者派庄重激情的反面。卢奇安对后来几百年里讽刺作品的影响是极其强烈的，在十一至十五世纪的拜占庭他不只一次地被模仿，在西欧他成了伊拉斯谟、胡藤、拉伯雷和斯威夫特的榜样。

第二智者派在另外一个领域中没有囿于风格模仿，而是推动建立了新的文学价值观。这一领域是长篇小说（或者按照希腊术语称为"爱情故事"）。曾经有一段时间认为，这种体裁的创立是第二智者派的功绩。已经发现的纸莎草文献证明，事实并非如此，因为我们知道，希腊长篇小说的最早片段在公元前二世纪至三世纪就已产生。在希腊化时期的文化中，由于扩大的地理空间感和对私生活以及性的崇拜，首次出现了将各种主题结合在一起的现象，这种结合为希腊小说提供了常用不衰的话题：忠诚的爱情和遥远的漫游。这些主题是在希腊化时期的小说化的历史和地理著作中第一次得到加工的，然后自身逐渐独立出来。其他体裁的影响也像洪流一样源源而来：史诗的影响表现在对漫游的描述上，悲剧的影响表现在爱情的波折上，喜剧的影响表现在剧中人物的类型化上，等等。演说术的影响是最重要的影响之一：首先，演说术的修辞经验使得长篇小说按照"崇高文学"的要求对语言和音节进行了修饰；其次，演说术的心理学经验加上其描写角色性格的技巧和说服技巧使得感情的表达获得了有效的表现力。所以，正是在第二智者派占统治地位的时代，长篇小说不再仅仅像以前那样是一种大众娱乐性读物，而开始接近于"崇高文学"的传统圈子；所以从二世纪至三世纪开始，我们才不仅有了写在纸莎草上的长篇小说片段，还第一次有了完整保留下来的希腊长篇小说。



这一时期的希腊长篇小说有五部流传至今：卡里同的八卷本的《凯勒阿斯与卡利罗亚》，以弗所的色诺芬的五卷本《以弗所小说》（《柏勒洛丰和安忒亚》，二世纪初）；阿基琉斯·塔提奥斯的八卷本《琉基佩和克勒托丰》和朗戈斯的四卷本《达夫尼斯和赫洛亚》（二世纪末）；赫利奥多罗斯的十卷本《埃塞俄比亚人》（《费根和哈利克里亚》，三世纪前半叶）。除此之外，拉丁语译本中还留存了长篇小说《提尔的阿波洛尼乌斯的故事》，在简短的拜占庭语转述中留存了扬布利科斯[①]的《巴比伦故事》和安东尼奥斯·第欧根尼的《富拉尼那边不可思议的奇遇记》。

上述小说中，除了安东尼奥斯·第欧根尼的漫游小说《达夫尼斯和赫洛亚》的一部分以及《提尔的阿波洛尼乌斯的故事》的一部分以外，其他都是

① 扬布利科斯，约250年至约330年，古希腊哲学家、作家，希腊化时代晚期长篇小说体裁的一位杰出代表人物。——译注

按照同一个情节模式构建的。美貌非凡的姑娘和精神高尚的青年一见钟情，但命运使他们分离；在离别的日子里，他们遭遇很多不幸，其中每一次都考验和威胁到他们的贞洁和忠诚；抢劫、翻船、沦为盗贼的俘虏、被卖为奴、死刑威胁、假装死亡、突然得救等各种故事以不同方式接连出现；最终，他们相逢，彼此相认并获得了期待已久的幸福。每一个这样的主题都可以进行无穷无尽的变形：比如，卡里同故事里的假死是晕厥，在《提尔的阿波洛尼乌斯的故事》中则是患了昏睡病，在色诺芬那里假死又成为故意服用安眠药的结果，在扬布利科斯那里则是没有认对尸体的结果，在阿基琉斯·塔提奥斯那里假死是为了欺骗盗贼而假装进行的一场人祭活动。

对这些奇遇的所有环节的论证完全是假设的，是命运的游戏或神的意志；所有这些在《以弗所小说》中表现最为明显，其中以弗所的居民得到一个预言，说年轻的恋人注定要遭遇灾难和流浪，然后结婚获得夫妻之欢，再然后为了履行预言而被派外出漫游。小说的历史背景通常属于古典时代：在卡里同那里是公元前五世纪的锡拉库萨城，在赫利奥多罗斯那里则是波斯统治下的埃及。地理背景通常也是奇异的：在卡里同那里是波斯总督的宫殿，在扬布利科斯那里是巴比伦，在阿基琉斯·塔提奥斯那里是埃及，在赫利奥多罗斯那里是半神秘半现实的埃塞俄比亚，在安东尼奥斯·第欧根尼那里则是“富拉尼那边”完全神秘的世界。

小说中的人物也清晰地分为正面和反面。那些帮助主人公的人是善良和崇高的，而那些蓄意作恶反对主人公的人则是十足的坏蛋。结构通常以对比为基础——将男主人公的不幸与女主人公的不幸对比展开；在阿基琉斯·塔提奥斯那里，对比的主题交错相织、错综复杂，其中有男人诱惑女主人公，有女人勾引男主人公。

有时在叙事中插入次要人物的爱情故事（在色诺芬的小说里），有时则插入一些关于妖术知识的片断（在扬布利科斯的小说里），有时插入埃及的古老历史（在赫利奥多罗斯的小说里）等等。小说的语言总体上是阿提喀语言，并带有清晰切分的简短对称句、轻协音和节奏；在叙事部分语言更简单一些，而在充满激情的独白或描写中则显示出学校修辞学的所有色彩。

按照第二智者派的影响程度，二世纪至三世纪的长篇小说可以分为两组：卡里同、色诺芬的小说以及《提尔的阿波洛尼乌斯的故事》构成早期的一组，扬布利科斯、阿基琉斯·塔提奥斯和赫利奥多罗斯的小说构成晚期的一组。两组之间的区别在于三个方面。第一，结构越来越复杂：卡里同、色诺芬所特有的简单连贯性情节通过增加线索（在扬布利科斯的小说里）、采用第一人称叙事（在阿基琉斯·塔提奥斯的小说里）、有效地重新布置时间（在赫利奥多罗斯的小说里）而变得复杂起来。第二，越来越充满激情：

在扬布利科斯的小说中甚至发展到巴比伦皇帝将主人公钉在十字架上(主人公很幸福,因为他企盼死亡)的地步,然后又把他从十字架上取下来,派他以统帅的身份与叙利亚皇帝作战,而叙利亚皇帝的妻子则是小说的女主人公。第三,宗教神秘主题越来越强烈:比如,赫利奥多罗斯的小说贯穿着敬重太阳神的主题,公元三世纪整个帝国都很崇拜太阳神。总体上说,早期的长篇小说更面向于普通读者,而晚期小说则面向于受过修辞学教育的、能够欣赏雅致情感和风格的读者。 ·498

在同一个情节框架下不断变换花样的所有作品中,朗戈斯的长篇小说《达夫尼斯和赫洛亚》是最独特的一部,它赢得了几个世纪的荣誉。它区别于其他长篇小说的特征有三点。第一,其完全没有漫游主题,情节发生在希腊,在田园风光般的莱斯沃斯岛上,但描写得非常具有象征性。第二,这部小说中的主要人物不像其他小说那样是贵族青年,而是两个奴隶——一对男女牧童,所以,对他们的命运的叙述具有明显的社会感伤色彩。第三,也是最主要的,是以新的方式表现小说框架的基本主题——男女主人公的离别。在传统小说中,他们的爱情结合受到外部原因的阻碍(离别等等),而在朗戈斯那里,则是内部原因(主人公们的幼稚简单、天真和胆怯)。这样,冒险小说就变得类似于心理小说,读者的注意力也集中在以繁荣的田园风光为背景对没有经验的牧童所经历的爱情痛苦所作的精致描写上。海盗、盗窃和被俘的主题在小说中只作为瞬间情节出现。心理描写和情欲是其主要特点,正是因为这一特点,这部小说在新时代文学中得到了热烈的回应。

上面分析的所有希腊长篇小说都有一个共同特征,即它们描写的都是异域世界,是充满戏剧性事件和理想的崇高情感的世界,是有意识地与现实生活对立的世界,这个世界将人的思维从平淡乏味的生活中解脱出来。在这一方面可以与它们抗衡的是唯一一部从这个时代留存下来的拉丁文小说,出生于马达乌拉的阿普列尤斯(约 125—180 年)的《变形记》(《金驴记》)。小说的作者出生于非洲,曾是当时最著名的修辞术家之一,用希腊语和拉丁语进行过演说,并自夸尝试过所有的文学体裁(据他说,“我没有对任何一位缪斯失敬”);他的演说朗诵集以及哲学著作集留存了下来,但他只以自己的小说赢得了持久的荣誉。

与留存今世的希腊长篇小说相比,阿普列尤斯的长篇小说属于另一种传统。其先驱是公元前二世纪的阿里斯提得斯的《米利都故事》类型的作品——由一些框架、情节松散地连接起来的短篇故事集;这些作品采用了民间的、主要是色情的素材,所以它们的情感基调是喜剧性的。《变形记》的情节也是这样:一个中了魔法而变成驴的人的奇遇,他从一个主人那里转

到另一个主人那里，最终恢复了人的面貌。这个情节曾经被托名于“帕特尔的卢齐伊”所作而未能流传下来的小说加工过；该情节流传至今的有两个加工版本——一个是希腊文的缩略本，保留在卢奇安的作品集中，另一个是扩充的拉丁文版，就是阿普列尤斯的十一卷《变形记》。将这两个版本进行比较就会发现阿普列尤斯加工的主要方面，首先是朝着修辞上的华丽风格发展，其次是朝着自然的日常生活形象发展，第三是朝着宗教的和神秘主义的思想观念发展。

阿普列尤斯的拉丁修辞风格已经被描述过了：他区别于希腊小说的修辞风格的特点是，他的语言基础更加广泛和多样化，他拥有大量对文学语言来说少见的“底层”词汇——俗语（尤其是指小形式）、方言和行话，但这些词汇所处的背景则是一些最优雅的修辞格、协音和韵律，这就制造了语言和风格之间明显可感的经常性的紧张反差——在这种反差中，最终使低俗语言也逐渐变成了崇高风格的标志。这种反差在更高层面还表现在小说的内容上，即底层生活圈的形象和题材与他们崇高的宗教思想之间的反差。驴子卢基乌斯在漫游路上遇见的人有磨房主、赶牲口的人、牧人、商人、商贩、农夫、流浪祭司、种菜人、士兵和面包师；每一个人都有自己的粗鲁、狡猾、自私，每一个人都被描写得可笑、简明而鲜活；驴子卢基乌斯正好听到或自己参与的事件有：闹哄哄的围猎、酒馆里打架、关于被毒死的敌人和被欺骗的丈夫的谣言、对饥饿和艰难生活的抱怨；小说中的整个世界与希腊的“爱情故事”中的世界没有任何共同之处。阿普列尤斯更加强调这一点，并往自己的叙事中加入一些完全来源于民间的关于狡猾的强盗，关于大桶中的情人等笑话，而在作品的中间插入大段关于阿摩尔和普绪刻的故事（很多民族中都流行关于一对美好夫妻的情节）并有一个经典的童话开头：“在一个王国里，有国王和王后……”所有这些五光杂色的内容都以喜剧形式表达了出来：“听着，读者——娱乐吧！”作者在作品的开头这么写道，而这种喜剧印象始终由具有人的情感和思想以及驴的行为的主人公的形象来维持。但小说的结尾即第十一卷与前十卷截然相反，所有的事件都突然以另外一种方式来思考：卢基乌斯的驴子容貌是对他动物般的淫荡和好奇心的惩罚，而现在赎罪后他的心灵得到了净化，他也参与了女神伊希斯的圣礼。

499 ·

阿摩尔和普绪刻的故事还具有这样一种象征意义——由好奇心而造成的心灵漫游，难怪它在小说的结构上占据了如此重要的地位。字面内容和象征性内容之间的对照、日常生活的喜剧性和宗教神秘激情之间的对照，与小说中“低俗”语言和“崇高”风格之间的对照完全相同：正是这种对照赋予了作品多义性和多层面性，这有利于将它与希腊爱情小说单调乏味的优

雅崇高区别开来。所以，在欧洲文学随后的发展阶段，阿普列尤斯小说的文学现实性比希腊小说的文学现实性更为持久；《变形记》的结构总体上成为新欧洲流浪汉小说的典范，而其中插入的关于阿摩尔和普绪刻的故事也成为以后用诗歌或散文形式转述（其中包括让·拉封丹和后来的 И. Ф. 波格丹诺维奇）的对象。

我们看到，第二智者派的体裁和风格在很多方面都是将诗歌方法转用到散文上。所以，诗歌本身在修辞学占统治地位的时代退居第三位就不足为怪了。如果说此时的散文被诗歌化了，那么诗歌仿佛也被散文化了，比如，那些枯燥的说教主题成了诗歌喜爱的素材，从而创作出一些关于打猎和捕鱼、医疗以及作诗规则的长诗。属于说教诗歌的还有瓦勒里乌斯·巴布里乌斯（公元二世纪）的希腊语寓言诗——寓言本是修辞学校的首要练习项目之一，于是将寓言作为一种独立体裁进行加工的想法就自然出现了。将巴布里乌斯的寓言（希腊语的文学寓言的第一典范）与费德鲁斯写于一百多年前的寓言（拉丁语的文学寓言的第一典范）进行比较是很有趣的：费德鲁斯寓言中最主要的是道德，故事只是配合道德的图解；而巴布里乌斯寓言中最主要的是经过雅致而详细描绘的故事，道德只是对故事的一种惯用的添加剂。费德鲁斯是佩尔西乌斯和塞涅卡的同时代人，巴布里乌斯是第二智者派修辞学家的同时代人，他们两人之间的区别就在于此。

拉丁语的文学由于受必要的崇古束缚较少，所以在诗歌中除了保留下来一些书面因素外，还保留了某些鲜活的民间特征。这些特征在不明作者的诗歌《纪念维纳斯节庆日夜晚》（创作的具体时间未知）中表现得最为明显，并带有歌颂春天的民间歌曲主题、民间格律（所谓的“方形诗”）以及副歌：“让没有爱过的人去爱，让爱过的人再去爱吧”：

> 春天又来了，春天在歌唱；春天催生了世界。
> 精神在春天向往着爱情，鸟儿在春天相爱。
> 树丛与大雨成亲后畅开了自己的叶子，
> 阴影将浓绿投向了新鲜的嫩叶，
> 明天，爱情的纽带在树阴下更加牢固，
> 香桃木将卷发织进安乐窝的绿荫里，明天，
> 狄翁在高踞的宝座上颁布自己的法律。

这一时期，无论是诗歌还是学术性文学都受到修辞学的影响。修辞学家对科学有两方面的兴趣。首先，可以作为活跃语言的有趣的素材来源，

其次，可以作为令人崇敬的古代知识的来源。通常这两方面是一致的。这种兴趣最典型地表现在产生了援引古代作家和学者创作文字的各种有趣的集子：有时候是原文形式，有时候是转述形式，有时候包含在连贯的修辞学框架里。

第一种加工的范例是拉丁文作家、弗龙托的学生和法沃里努斯的朋友奥卢斯·格利乌斯（约 130—180 年）创作的《阿提喀之夜》。他在雅典求学时，就从各个作家那里摘抄东西并出版了二十卷集的附有自己注释的摘抄录：大部分都是对用词和风格的观察，还有一部分是对古代罗马作家的主题的观察，还有人物生平笑话、对语法和哲学问题的各种观点的比较，等等；他的《阿提喀之夜》的引用相当准确，这使得该书成为获知未能流传今世的早期罗马文学知识的文献来源。

500·

第二种加工的范例是只用希腊文创作并以纯正阿提喀笔法而自豪的意大利修辞学家克劳狄乌斯·埃利亚努斯（约 170—230 年）的创作。他留存下来的作品有十七卷故事集《论动物》以及十四卷《五花八门的故事》，这些作品都是由一些简短故事和历史、自然史内容描写构成的大杂烩，其中有笑话、格言、稀奇古怪的名胜古迹资料。希腊化时期的一些编撰者成为他的素材；作者主要关心的是以天真淳朴的激动心情转述他们的内容，并随意地将它们混杂安排，这些摘抄的东西中有一些以两种不同的版本保存下来了，从中可以看出，埃利亚努斯是如何使那些原本无趣的散文变得雅致而轻松。

最后，第三种加工范例是出生于埃及的希腊人阿特纳奥斯（三世纪初）的《智者的欢宴》（十五卷）。这里的主题更加有限，只是日常生活故事；但作者叙述的材料也更为丰富，是由古典作家已经提及的食品、葡萄酒、蔬菜、家什、娱乐方式等等构成的无穷无尽的清单，有时还带有按字母排列的痕迹，它们表明这些信息的词典渊源；所有这些枯燥的素材通过二十九位参加宴会的智者在用餐时学术交流的言语形式表现出来。这些古怪的、戏剧化的词汇主要因为是从未留存下来的古书、尤其是阿提喀中期戏剧和新阿提喀戏剧中大量引用而弥足珍贵，须知阿特纳奥斯引用了七百五十位左右的散文作家、五百个左右的诗人，他的作品中仅诗歌引用就达到一万零五百行。当然，几乎所有这些材料都是二手的。

当然，公元二世纪至三世纪的科学并不限于类似的历史文化文集。但第二智者派影响了更为严肃的历史作品。正如已经说过的，那个时代最伟大的历史编撰学著作是狄奥·卡修斯八十卷本《罗马史》，它对于希腊语读者的意义，就像提图斯·李维乌斯的《建城以来史》（《罗马史》）对拉丁语读者的意义一样的。

狄奥·卡修斯（约155—235年）区别于李维乌斯的是，他是政治生活的积极参与者，是一位行政首长，两次当过领事，但这在他的著作中并没有反映：像李维乌斯一样，他按照标准模式描写战争和围困，他往自己的故事中插入事件中人物的语言，虽然这些语言并不是很多，却非常冗长，而且是按照所有的修辞规则构成的。那时的另外一些有价值的历史著作是阿利安按照保存良好的史料记述的七卷本《亚历山大远征记》。阿利安（约95—175年）只因为按照一个奇怪的愿望——想成为"自己时代的色诺芬"——而成了历史学家：按照他的想法，他所记的爱比克泰德谈话录应该类似于《苏格拉底回忆录》，他的《亚历山大远征记》应该类似于《远征记》[①]等等。最后，那些不出名的历史学家们就不用说了：可以作为他们的范例的是前面已经提到的弗洛鲁斯（约120—130年间从事创作），他曾经在其四卷本拉丁文著作中简洁而有声有色地讲述了罗马人民取得胜利的历史，在那些为了增强修辞效果而需要这么做的地方，也没有对事件作故意省略或重新排列。类似的情景我们在学术文学的其他领域中也能发现。

### 4. 公元三世纪的危机和古希腊罗马文化的终结

罗马帝国内部逐渐积聚起来的社会、国家及意识形态危机在公元三世纪公开爆发了。奴隶和贫民的起义席卷整个帝国，日耳曼蛮族和波斯人分别从北方和东方入侵，各支军队纷纷宣布拥立自己的皇帝，于是便开始了长期的无政府状态，七十多年时间里，罗马总共更换了三十七位统治者。公元235年可以被认为是危机的开始，也是塞维鲁王朝衰落的一年，而323年是危机结束的一年，也是君士坦丁专制统治确立的时候。

思想危机同社会政治危机一同发展。三世纪在古希腊罗马文化史上是最无成就的时期。由安东尼帝国官方繁荣而产生的第二智者派，随着这一繁荣的破产而消失了。在危机前夕，老菲洛斯特拉托斯编撰的《智者传》仿佛对智者派作了最后的总结。演说术在菲洛斯特拉托斯之后沉寂了，诗歌在奥皮安诺斯之后沉寂了，而学术则在狄奥·卡修斯之后沉寂了。唯一鲜活的思想力量只剩下宗教和哲学。

公元三世纪的哲学是新柏拉图主义，它是古希腊罗马文化的最后一大成果。新柏拉图主义的奠基人是来自希腊人统治下的埃及的哲学家普罗提

① 即色诺芬所著者。——译注

诺[1](204—270)，他从公元243年起就在罗马任教。在当时整个社会崇尚501·古典的时代精神中，他认为自己的体系就是对真正的柏拉图学说的复兴；实际上，这首先只是公元初开始增长的一些宗教和意识形态潮流在哲学中的完成。普罗提诺将这些思潮总结成极其严整、完善的哲学体系，其中逻辑和神秘主义相互结合并相互补充。斯多葛学派和伊壁鸠鲁学派的哲学都源于当时关于世界贯穿着物质性的观念；公元初的几个世纪里，哲学在物质性和精神性之间摇摆反复；普罗提诺哲学的出发点是世界贯穿着精神性的观念。对普罗提诺来说，唯一存在的是神性，即“一”，正如光来自太阳一样，一切都源自于“一”：起初，这种光是不可分割的(这是思想世界)一股流，然后，随着天体渐远，光就分散成无数的光线(这是精神世界)，最后，这些光线减弱，逐渐归为黑暗(这是肉体世界)。每一束心灵光线在其延伸线的每一点上都受到两种力量的影响——吸引它从光明到黑暗的必不可少的离心力，以及吸引它从黑暗到光明的向心力。人类生活的目标是协助精神返回到其起点，为此首先需要通过禁欲主义生活将精神从肉体世界引向精神世界；然后借助于自我沉思从精神世界上升到思想世界；这样，在心醉神迷的瞬间，精神就会感受到与“一”融汇时的至高无上的快感。普罗提诺证实他自己一生中有四次体会到这样的心醉神迷。普罗提诺像柏拉图一样，将心灵趋向最高起点的过程描写成像情欲升华成爱情一样，而爱情的催化剂则是美；因此在普罗提诺的观点体系中，美学因素的作用非常大：在拒绝一切肉体之后，他不仅不会拒绝世界的肉体美，甚至还在其中看见了一条抵达世界精神起源的最佳途径。所以，古希腊罗马哲学即使在自己最危机、最唯灵论的表现中仍旧是美的哲学。

在古希腊罗马文化中，新柏拉图主义是最极端的不愿接受现世的学流。这是古希腊罗马文化中同基督教一样不接受现世的类似现象；在古希腊罗马文化与基督教的最后斗争中，其思想支柱就是新柏拉图主义。但是，这种思辨的学说所产生的艺术创作却并不多。普罗提诺自己的作品根本不关心文学形式，它们既不像哲学家的“狄阿特利巴”体，也不像演说家的高谈阔论；这是一些凝练的、近乎于提纲挈领的笔记，只是为自己而写，并只供作者身后出版；这些作品中不时出现一些由柏拉图开创的鲜明形象(比如上面提到的神的形象——太阳)，但作者却从来不故意追求这些形象。新柏拉图主义对艺术的影响仅仅间接地通过被基督教所接受的新柏拉图主义的美学理念表现出来，这种影响是巨大的；但这种影响已经属于欧洲文化发

① 或译柏罗丁。——译注

展的下一个时期——中世纪了。

成果寥寥的三世纪文学可以认为是古希腊罗马文学的最后终结。的确，由戴克里先和君士坦丁努力恢复的罗马帝国继续在西方存在了两百年左右，在拜占庭存在了一千多年，但这已经是封建的、专制的、基督教的新国家了。

公元四世纪，希腊世界精神生活中的中心人物已经不是利巴尼奥斯和瑟米斯蒂厄斯，而是该撒利亚的巴西勒[①]和金口约翰[②]，在拉丁语世界中也不再是奥索尼乌斯和阿米阿努斯，而是安布罗斯和哲罗姆[③]。中世纪文化取代了古希腊罗马文化。

## 第九章　早期基督教文学的起源和发展

基督教文学诞生在希腊和犹太—阿拉米这两个语言和风格都截然不同的世界的交接处。它一出现，便冲垮了二者的界线，打破了古希腊罗马文学世界的自我封闭，迫使它接受新的影响。新信仰的胜利及随之而来的新文艺路线的胜利，必然从根本上不仅改变了希腊语和拉丁语文学的思想体系，而且改变了它的形式体系，并对整个欧洲文学的发展产生极其长远的后果，影响所及，达于近代。稳固的旧题材和旧形式的世界土崩瓦解了。

要估量这一巨大变化的全部意义，就得记住希腊罗马文学与外界哪怕稍微重要一点的影响的隔绝到了什么程度。造成这种状况的原因，部分是由于它的发展水平，不同于地理上与之毗邻的东方文学。古代希腊罗马世界做到了许多伟大的文化始终无法实现的事：它赋予文学以极大的不受日常生活和宗教崇拜束缚的独立性，并形成了高度自觉的理论同语言的关系，即诗学和演说术。因此，假使一个希腊人或罗马人认定“蛮族”根本就没有文学方面的文化，那么，这种看法尽管根本不符合事实，含义却是明白的。古希腊罗马的排他性竟有如此巨大的魅力，以致到了近代仍可以使欧洲各国人民将他们自己那段中世纪的历史一笔勾销；它在古希腊罗马时代的力量就更可想而知了。同时，罗马文学至少还同希腊语和希腊诗歌语言保持着经常而积极的接触（只要回想一下罗马诗人如何热心地练习拉丁诗歌中希腊名字的发音便可见一斑）；然而希腊人却从不涉足罗马文学。古代信奉多神教的希腊很难汲取其他语言的优点，因而它就一直依然如故，

· 502

---

① 亦称大巴西勒（圣）。——译注

② 约翰·克里索斯托，约347—407年，古代基督教希腊教父。擅长辞令，所著颇多。——译注

③ 哲罗姆，约342—420年，古代基督教圣经学家，拉丁教父。——译注

保持原样。住在罗马的哈利卡尔那索斯城的狄奥尼西奥斯(前一世纪)尽管写罗马,赞美罗马国力强盛,却拒绝在他的著作里提到意大利主人公的名字,以免希腊语遭到外国话的亵渎。普卢塔克是所有希腊作家中最认真致力于探索罗马实质的人。因为研究的需要,他常常阅读罗马作者的原著,但却闭口不谈他们创作上的长处。还有,时至四世纪,利巴尼奥斯还在愤愤不平地指责希腊青年,说他们居然堕落到学起拉丁语来。有文化的希腊人对东方文学也持同样态度:以希腊化时代世界主义的世界观,希腊文学也常常加工东方题材(如扬布利科斯的《尼恩》、《巴比伦故事》等),但没有对情节梗概作进一步的理解,因此文体结构本身并无多大变化。希腊人历来喜欢学习东方民族的"智慧",晚些时候甚至有时会赞扬罗马的国家体制,然而他们对文学的理解和美的鉴赏,却只限于本族语范围。犹太赞美诗的语调和叙利亚的文学形式(对希腊弥撒文体的形成起了决定性作用的"梅姆拉"、"马德拉沙"、"苏吉塔"),不知经历了多少沧桑,才得以进入古希腊读者的视野。

在古代向中世纪的过渡中,希腊语和拉丁语世界的文学形式本身,也发生了质的变化。以东方的刻板影响来解释这一有机演变(十八至十九世纪浮于表面的启蒙运动竟把新柏拉图主义这类纯希腊宇宙观现象看作是亚洲神秘主义对"希腊人的朗朗乾坤"的入侵!)可能是根本错误的,但《圣经》崇拜成了这几个世纪文学进程中的最有力因素,却是不容置辩的。接触东方传统帮助基督教化的希腊—拉丁文学在它自己的古典作品所构造的封闭世界以外找到了一个支点,从而为解决新的任务做好了准备。

基督教对地中海文学促成的转变,其酝酿过程,早在基督教出现前三个世纪,即在"七十子希腊文本"《圣经》问世时起,便已开始。希腊化时代埃及国王托勒密二世在位时(前285—前246年),亚历山大城的犹太人将《摩西五经》,即《旧约》开头的也是最重要的五卷译成希腊文。翻译工作并未就此止步:到了公元前二世纪下半叶,便·西拉之孙翻译其祖父的格言(《便西拉智训》)时,《旧约》各卷几乎均已译成希腊文了。不久,所有其他部分,即整个犹太文学的千年宝库都译成了希腊文本。这一件史无前例的工作大功告成。

翻译《圣经》一事似乎完全可以用那些流落在异地、此时已经不再了解自己祖先的犹太人的特殊实际需要来解释。可是对于这样一件亘古未有的事情来说,这样解释显然是不够的。犹太教是拥有圣书的宗教。在这种宗教里普遍存在一种信念,即相信神与用文字写下来的话是奇妙地结合在一起的。在犹太教徒的意识里,"天赐的托拉"之所以神圣,与它在语言和文

字中的具体体现是分不开的。同时，翻译圣书并非出于个人的主动精神，而是亚历山大城的教会正式委托专门推选出来的学者委员会进行的。我们只需回忆一下马丁·路德将宗教拉丁语《圣经》翻译成世俗德语这一工作的意义，便可以想象到，类似的事情在公元前三世纪对思想界所造成的冲击，是无论如何不亚于十六世纪时《圣经》再生和它的精神在文字上得到体现[①]对当时欧洲思想界的冲击。这可以被看作犯罪，也可以被看作奇迹。那几个世纪的犹太教就是把它视为奇迹的。有一个传说，说七十位（拉丁文：Septuaginta）学者在翻译《托拉》时，自始至终都被严格彼此隔离，当全部译完之后，把七十份译文一对照，发现它们不谋而合，只字不差。这样一来译文便成了天意的结果，仿佛当年《圣经》诞生的奇迹又再现了。对一世纪时的犹太作者们来说，"七十子希腊文本"《圣经》是一部权威的、真正宗教意义上的《圣经》。犹太人是怎么做到克服了对《托拉》原著的敬畏，把它翻译过来，而后又将这部披上了另一种语言外衣的译本与原本等量齐观呢？ 

拿看不懂原有《圣经》的语言做理由是不够的，因为在以后的中世纪和近代，日常交际语言和书写语言并不一致，而犹太人不是对此安之若素吗？"七十子希腊文本"《圣经》的诞生，反映了犹太教教义本身的重大发展：在希腊化时代和公元初几十年里，犹太教的教义包含之广，达到了空前绝后的程度。以为耶和华对亚伯拉罕[②]的约言"地上的万族都要因你得福"（《创世纪》第十二章，第三节）即将实现的信念，在这一段时间里登峰造极。然而要实现这一条，就必须先让耶和华的律法本身超越巴勒斯坦土地，让普天下的人都懂得才行。把《圣经》译成当时地中海文明的"世界"语言，即各大城市通用语言的希腊语，便是在这条道路上迈出的第一步。需要指出的是，在希腊和罗马时代，埃及、迦太基、腓尼基等民族的东方作家，都竞相设法激起希腊语读者对他们这些民族的历史和"智慧"的兴趣。但是规模如此宏大的翻译工作却是绝无仅有的。要开展这项工作，必须使犹太人相信《圣经》对世界的普遍意义。

"七十子希腊文本"《圣经》的翻译是一项举世皆知的文学成就。译本照顾到希腊文的特点，不拘泥字面意义，译得比较灵活（特别是开始几卷，也就是"七十子"希腊文本这个词本意所指的部分；而最后几卷有的就译得比较拘谨）。同时，它也再现了闪米特语体的特殊结构，这种结构同希腊文学诸体裁的语言相比虽略嫌粗俗，但却更富于表现力。希腊演说术也不乏排偶句结构，但那里的排偶句比较细碎，就像短促的呼吸一样；而《圣经》诗歌

① 指十六世纪宗教改革运动前后，《圣经》在欧洲先后译成各国文字。——译注

② 即亚伯兰。——译注

使用了长段自由排列的文字。从某种角度来说,《圣经》的文体规则比希腊散文的规则更接近于我们现在的认识(这是多少世纪研读《圣经》而做下的准备)。希腊风格要求有韵律的散文段落用尽可能彼此押韵的相同的动词形式收尾,如:"她于是向魔法求助,美好的目的她不追逐,也不让她信徒向它靠近,可是她对自己的看法常常错误,只能在可怜而微不足道的事情上有点儿建树"(赫利奥多罗斯的《埃塞俄比亚人》)。在《圣经》里,这种动词不是用于结束而是用来展开一行诗或半行诗的:"耶和华阿、你已经鉴察我、认识我。……你都细察、你也深知我一切所行的。……你在我前后环绕我、按手在我身上。"(《诗篇》第一百二十五篇,第四节)[①]。我们今天在使徒保罗的《帖撒罗尼迦前书》里看到"要警戒不守规矩的人。勉励灰心的人。扶助软弱的人"(第五章,第十五节[②])。其词序就是按"七十子希腊文本"《圣经》的传统排列的。而一个希腊演说术教师想必会把这句话变成:"对不守规矩的人要警戒,对灰心的人要勉励,对软弱的人要扶助。"

"七十子希腊文本"《圣经》的创作者们成功地将希腊语和闪米特语的语言结构有机地熔于一炉,他们的文体近似口语体式,并且始终保持着宗教仪式的高昂语气和"意外联想",从此开辟了一条兼具《圣经》之神和希腊语之形的创作蹊径。列入"七十子希腊文本"《圣经》的还有几种直接用希腊文写的经卷(《所罗门智训》和《马加比传》第二书至第四书),因此最终的希腊文《旧约》所包含的内容比犹太教的经典更广。现成的、罩上了神圣光环的文体形式对基督教文学的创始人也同样适用,他们的文体与"七十子希腊文本"《圣经》有许多相似之处。

在"七十名学者"的《圣经》翻译与作为包罗万象的宗教的基督教的诞生之间(这种包罗万象的宗教使得《圣经》类型的信仰从犹太人的政治问题中彻底解脱出来),存在着犹如问与答、因与果之间那样的深刻联系。

无论是最早的基督教徒还是他们的对立派法利赛人,都十分敏锐地感觉到这一点。基督教世界有一个怪诞不经,而且很有特点的传说,说福音书里那个被允许活到耶稣诞生,在圣殿接过耶稣的西面,就是"七十名学者"之一,他总共活了三个半世纪。这位"七十子希腊文本"《圣经》的合译者,等候着基督教诞生,好看见他所期望的上帝"为万民预备的光"出现。这是一个含意深刻的象征。对基督教徒来说,"七十子希腊文本"《圣经》完全取代了希伯来文的《旧约》正经,并成为希腊正教教会世代相传的经典。



另一方面,囿于民族独特性的犹太教拉比们大大改变了对亚历山大城

① 中文版《圣经》为第139篇,第1—5节。——译注

② 中文版《圣经·新约》为第5章,第14节。——译注

译本的态度。在哈德良皇帝时期(117—138),亚居拉的那部有意逐句逐字直译的译本代替了亚历山大城译本。亚居拉是属于埃利采泽尔拉比和伊耶戈舒·本-哈宁拉比圈子的新信徒。如果相信传说的话,那么亚居拉这样做的动机,是想把《圣经》从基督教徒手中夺过来。随后又出现了费奥多蒂翁和苏马奎的译本。最后犹太教会干脆拒绝将《托拉》希腊化的主张,只保留而且永远只保留希伯来文原本。

基督教最初几十年(一世纪下半叶至二世纪初)的文献流传至今的首先是所谓的《新约》。它是从大量同类宗教著作中挑选出来的作品汇编。用更切合新宗教的说法来讲,这些作品是"七十子希腊文本"《圣经》的补篇,并同它一起构成基督教的《圣经》。《新约全书》计二十七卷。首先是四卷福音书;其次是《使徒行传》和二十一卷书信(书启形式的训诫),按传统说法,其中十四卷为使徒保罗所写,其余是使徒彼得(二卷)、约翰(三卷)、雅各和犹大(各一卷)所写;最后是《约翰启示录》(或简称《启示录》)。所有各卷都是用希腊文写的。凡过去提到闪米特语(希伯来语或阿拉米语)原本的地方,这个版本里只字未予保留,在《马太福音》里便是如此。历代的基督教均把《新约全书》看作基督教教义的精髓。

《新约》[①]集(希腊文:Kainē diathēkē)之所以取了这个意味深长的名称,其间有一个复杂的思想演变过程。犹太教的基础是认为神与人(或会众,"神的子民")立有"盟约"或"契约"。立约之后人就接受神的训诫,按他的旨意在地上行事,而神则保护并"拯救"人,使他的生存保持良好的平衡。这种玄之又玄的"盟约"在《旧约》里用 $b^e$rit 表示(《创世纪》第十五章,第十八节;第十七章,第二节和第七节;《出埃及记》第十九章,第八节等)。但调子慢慢起了变化,双方彼此平等的"契约"变成了神的意志的表达,神通过一整套训诫主宰了人的行为准则。因此,在"七十子希腊文本"《圣经》里,这个多义的犹太教术语便没有译成 synthēkē(契约),而译成 diathēkē(遗训),恰好强调了神意不可违这一思想。同时,在犹太教对世界末日的期待中出现了一个想法,即认为神将同人另立新"约",而且这一次不是同某个选中的人或选中的民族,而是同整个人类在更侧重"精神服务"的条件下立约。术语 $b^e$rit hahadašāh(新约)在《旧约》里出现(《耶利米书》第三十一章,第三十一节),它随后,尤其引人注目地,被库姆兰社团用以自称。

基督教相信,上帝同人订立的"新约",通过耶稣的和平使命和十字架上

---

① 本义为《新遗训》,此处系按转义译,理由见下。——译注

的殉难而实现(参看《路加福音》第二十二章,第二十节:"这杯是用我血所立的新约、是为你们流出来的。")。耶利米的夙愿必须实现;从此以后上帝和人的关系不是建筑在奴隶般的驯服基础上,而是建立在友好的信任基础上了(《约翰福音》第十五章,第十五节:"以后我不再称你们为仆人。因仆人不知道主人所做的事。我乃称你们为朋友。因我从我父所听见的、已经都告诉你们了。")。这时 bᵉrit 这个术语通过"七十子希腊文本"《圣经》的翻译进入了希腊文基督教文学(俄文的 Завет 一词——"约言"——便由此而来)。自然,在基督教里人们不是把这一术语用于教团本身,而是用于全部经文的总体。他们希望从中读到取代旧的摩西"律法"的新训诫。在福音书里耶稣反复说:"你们听见有吩咐古人的话……只是我告诉你们……(《马太福音》第五章,第二十一至二十二节,第二十七至二十八节等);"我赐给你们一条新命令、乃是叫你们彼此相爱"(《约翰福音》第十三章,第三十四节)。

以"新"字来称呼最受基督教徒尊崇的书,再好不过地表明了早期基督教信仰中的末世论历史主义。基督教教团成员盼望世界更新,他们觉得自己是进入"新生"(《罗马书》第六章,第四节中的用语,很可能是但丁《Vita nova》①一书书名之来历)的"新人"。纵使人和上帝相互关系的传统结构已经在改变,年轻的基督教也要以更大的决心去把人类社会相互关系的实际从原则上"颠倒"过来:"外邦人有君王为主治理他们。那掌权管他们的称为恩主。但你们不可这样。你们里头为大的、倒要像年幼的。为首领的、倒要像服事人的。"(《路加福音》第二十二章,第二十五至二十六节)这里所讲的不光是充满活力的宗教改革,而恰恰是一种历史主义,因为上帝和人的关系是以最富于表现力的方式,被神秘地理解为发展、进化的观念,并获得了时间的量度(参看《罗马书》第一至七章,其中多次强调犹太教的"律法"是在时间中诞生,在时间中废止的)。使徒保罗的书信里出现了一个特殊的术语——Katargēo(丢弃、废除),它所表示的意思有点像黑格尔的"取消",也就是废止曾经需要但已经失去意义的关系。例如,在致哥林多人的第一封书信里我们看到这样的话:"我们现在所知道的有限、先知所讲的也有限。等那完全的来到、这有限的必归于无有了。我作孩子的时候、话语像孩子、心思像孩子、意念像孩子。既成了人、就把孩子的事丢弃了。"(第十三章,第九至十一节)向前推进的感觉,实现出乎意料和想象不到的事情的感觉,这就是"新约"二字所表达的意思。

任何一种普通宗教,都喜欢墨守成规,培养对前人所制订的教规的崇

505 ·

① 《新生》。——译注

拜。凡按照这种世界观的方式行事的地方，形容词“新”除了表示指责以外，不可能有别的含义。官方的犹太教和古希腊罗马的多神教尽管有天渊之别，但在这一点上彼此是互相理解的：希腊的基督教批评者塞尔索虽然把犹太人看作卑贱的蛮族，但还是认为他们是值得称道的，因为他们与基督教徒不同，他们“跟所有其他人一样行事，承袭祖先供奉神灵的做法”（奥利金：《驳塞尔索》，第五章，第二十五节）。

但基督教徒却偏偏不愿“跟所有其他人一样行事”。他们在“新”字里倾注了最美好的希望和最高的追求。

《新约》汇集了属于不同群体和教团的不同作者的作品，因而在它的各部分内容里出现互相矛盾的含义是不足为奇的。但是共同的情绪和思想决定了它的内在统一。它所阐述的思想是在稍晚的四世纪至五世纪才成为教义和神学论题体系的，而且这还是长期发展的结果。要掌握发展的逻辑，必须考虑结果；但应当记住，发展比结果更加五彩缤纷，更加充满矛盾。况且，如果说基督教思想正是通过神学教义，即通过希腊哲学的唯心主义形式而自成体系，那就意味着，在由东方和西方两部分组成的基督教综合体中，获胜的是西方部分："教义"一词本身（就像“邪说”、“实在”等词一样）是从哲学流派的职业语言中借用过来的，而“神学”这个术语早就被亚里士多德用来表示过所谓的“第一哲学”。对基督教正统思想的这一描述部分地说明，为什么它仍然是希腊化—罗马世界的现象，而与此同时却在近东形成另一种与希腊哲学问题毫不相干的基督教。五世纪，这种东方基督教演变成聂斯脱利派[①]和基督一性论两个流派；两者的理论虽然完全对立，但它们都同样与古希腊罗马的正统思想格格不入，同样为伊斯兰教廓清了道路。

可是基督教思想所考虑的出发点与古希腊罗马经典的精神相去甚远。《旧约》思想体系所导致对“绝对者”的个人理解的悖论，通过耶稣的形象最后以这位“绝对者”的“人的形象”而成为新的悖论。按照五世纪最终形成但一开始便勾画出轮廓并提出的基督教核心观点，基督，即一世纪三十年代被罗马人处死的加利利（巴勒斯坦北部）的传教士耶稣，乃是集人的全部本性和神的全部本性为一个个性鲜明的（“实在的”）统一体的“神人”。基督教的特殊之处，当然不在于它那关于在尘世生活和天堂生活之间的超人居间者的教义。这种形象在形形色色的宗教和神话体系里都程度不同地出现过（希腊多神教里有各式各样的“神人”，从赫拉克勒斯之类的英雄到毕

---

① 唐代传入中国，称为景教。——译注

达哥拉斯和提亚纳的阿波罗尼奥斯之类被尊为“神”的哲人；罗马帝国的日常生活中有被奉为“神”的皇帝，等等）。但基督不是“半神”，也就是说不是一种半神性半人性的中间状态，而是两种因素完整结合的一种奇妙状态。通过基督形象体现的逻各斯（三位一体中的第二位，亦即上帝的“话”），越来越清楚地被想象成与其他二位“同样神圣”的“绝对者”，而不是“小”神，不是流溢出来或在逐渐下降的辩证的自我展开（按照新柏拉图主义的精神）中产生的低水平的神的本质。

五世纪中叶神学家们根据基督是“神人”这一点找到了一个神与人关系的公式：“既不合也不分”。这个公式为基督教提供了一个解释神和人、精神和物质的关系的通用模式。希腊哲学提出了神性的东西“无痛苦”说，相当于伦理学里的“无感”（斯多葛派所宣扬的“心灵的宁静”）。基督教借用了希腊唯心论的这一概念。然而对它来说，神的“无痛苦”与基督在十字架上的受难是“既不合也不分”的。耶稣的神性荣耀，并不是在他所受的人的屈辱之上、而是在这种屈辱之中，被想象成真实的。因此基督教思维和认识的最普遍形式（永远决定了艺术和文学的命运），就是这样一种象征：它既不把物体和含义混在一起（像在老式神话里那样），也不将它们分离开来（不管是按照二元论神秘主义精神，还是按照唯理论的精神），而是把二者都体现出来，“既不合，也不分”。

506・

基督教的神人不但生活在一般的人类生活环境里，而且生活在特定的最差的社会环境里。佛陀出生在帝王之家，耶稣却诞生在马槽里，因为客店里没有他母亲住的地方（《路加福音》，第二章，第七节）。佛陀平静而端庄地圆寂，耶稣却横遭处死。作为被不公正地处死的受难者，耶稣可以与柏拉图的《苏格拉底申辩篇》的主角相提并论（一些早期基督教的作者正是这样进行比较的）。如果说苏格拉底由于有自由雅典公民地位作保障，得以免遭任何侮辱性的暴力行为，而且他那“漂亮的”服毒自尽使人产生思想的力量能够战胜死神的错觉，那么耶稣则是在饱受鞭打、批颊、唾面之后，“奴隶般地”死在十字架上。不唯如此，神涉足人间已经到了这么深的程度，以致在关键时刻他的内心都失去了斯多葛派所说的那种保护性的心灵宁静，而陷入了同死亡的恐惧和孤独的痛苦的激烈“搏斗”（《路加福音》，第二十二章，第四十四节①）。耶稣不能摆脱恐惧的痛苦，他被恐惧折磨得汗如血点滴下，这就使他同所有被理想化的哲人，同神话中的英雄和各种其他超人有了明显的区别。耶稣对他面临的结局的恐惧，引起那些批评基督

① 其中这样写道：因为预感到将要被捕，“耶稣及其伤痛、祷告更加恳切，汗珠如大血点、滴在地上。”——译注

教的异教评论家们（如塞尔索）的特别强烈的反响，他们正确地把这一特征看作一个受到社会排斥、失去一切社会保障的人的心理。

这样一来，《新约》的思想和形象体系不仅不能与“多神教”的神话相提并论，就是同基督教出现之前或是它存在的同时的古希腊罗马后期那些半哲学半通灵术性质的、统称为诺斯替教（来源于希腊文 gnosis——真知，神秘开悟）的各种宗教学说所进行的神话现代化，也不可同日而语。在诺斯替教里，神话也开始具有与罗马帝国各城市中心的精神水平相适应的新风格。诺斯替教信徒甚至比基督教徒更大胆地把哲学内容（往往过分复杂化）搬进神话。但是尽管诺斯替教的许多教派接受了基督崇拜，尽管一系列诺斯替教的术语、概念和思维方法永远在基督教里保存了下来，《新约》神话本身的性质仍然大体上与诺斯替教格格不入。《新约》内容的特点正在于此。

基于这一特点，最完整地显示《新约》对世界的看法的不是那些叙述世界发展过程（如约翰《启示录》）或者叙述基督教教义本身（如书信）的篇章，而是描写耶稣个人形象的福音书。这是不难理解的。因为《新约》的道德说教常常不是求助于抽象的真理和公式（像同一时代很受欢迎的斯多葛派那样），而是求助于有权威的、对之必须抱有纯个人忠诚态度的形象（参看《约翰福音》，第十四章，第二十三至二十四节：“人若爱我、就必遵守我的道。我父也必爱他、并且我们要到他那里去、与他同住。不爱我的人就不遵守我的道。”）。自然，早期基督教的美学体系也是围绕基督的形象及其人的特征来组织的。因此，福音书虽然不是《新约》中成书最早的部分（现代学术界认为使徒保罗的许多书信更早），但对各卷书的分析却应当从它们开始。

“福音”即“好消息”之意。这个词适用于整个基督教的说教。每篇福音不仅是一篇故事，首先是一个“消息”；不仅是耶稣的传记，首先是关于基督的说教。在不同的福音书里，说教和叙述所占的比例也各不相同，但它们之间的动态平衡却从未消失。这里还应补充一点，福音书与其说是用来在“书斋”里独自阅读的书籍，不如说是社团大会上做礼拜和训导的“片断”材料。它们一开始就具有礼拜仪式的特征，它们的文词结构取决于仪式的节奏。曾经流行过一个关于早期基督教的传说，说它是没有仪式和圣礼的。·507 应该说这不符合历史事实。一方面，年轻而又遭受迫害的教会举行的仪式表面上都很简单；另一方面，宗教仪式原则处处在起着支配作用，以至于福音书的文学语言——它同样十分简单粗糙——就其内部结构来说，实际上就是仪式的语言，就是用文字表现的“仪式”、“圣礼”。它主要要求背熟，要求有节奏和歌唱似地出声朗读，以及慢慢领会一节一节文章的内容，而不

是我们习惯上的看懂。这使福音书很像东方其他宗教仪式的经文，如《可兰经》（这个名称在阿拉伯语里就是高声诵读的意思）、《吠陀经》、《法句经》。

从第一次世界大战时起，有的专家，主要是盎格鲁撒克逊专家，就曾进行将福音书的箴言“还译”成阿拉米语的加利利方言的试验。结果完全出乎意料：凡是在希腊文中看起来像散文，节律很勉强而且不大准确的地方，在阿拉米语中听起来却像节奏分明、铿锵有力的诗歌引子，头韵、母音韵、韵脚比比皆是。在很多地方，希腊语译文中销声匿迹的双关语，在还原后的阿拉米语文章中又重新露面。这些手段跟古代东方文学中类似经文（如最早几卷《法句经》）一样，不仅有美学方面的作用，而且有帮助记忆的实用价值，使人一听就能记住。撇开第一篇福音书不说（古代资料曾讲到过它的闪米特语原作），其他三部福音书的阿拉米语素材很可能都是凭记忆口述的箴言和故事传说。当时在巴勒斯坦，人们习惯于把著名拉比的格言和有关他们的故事背下来，口口相传，有时经过好几个世纪才见诸文字（编入《塔木德》）。那时近东人的记忆力是训练有素的。这一点同下面的事实是一致的，即福音书中从《马太福音》到《路加福音》的耶稣箴言是通过联接它们的关键词串连起来的，但它们在两部福音书中的顺序往往因为关键词的缘故而有所不同，这是记忆口述传统的结果。

关于《新约》各卷的成书日期以及它们与巴勒斯坦时期基督教的关系问题，随着库姆兰经卷的进一步公诸于世和考古学发掘的新发现，毫无疑问还会不止一次地重新审定。

福音书写作形式的特点是闪米特语色彩十分浓厚。看来这是一个风格传统，连第三福音书作者这样一位按照地道的希腊习惯说话和思维的作家，也没有离开这一传统。福音书（其实整部《新约》也一样）的最大特点是贯穿着“七十子希腊文本”《圣经》的语言和风格影响。但除了使人联想到“七十子希腊文本”《圣经》外，我们也常常在福音书里遇见一些在阿拉米语或叙利亚语中司空见惯，而在希腊语中却显得很奇特的短语。在《马可福音》里（第二章，第十九节）我们就见到一个用语：“婚姻殿堂之子”[①]，意思无非就是“办喜事的人”。它那过于铺张的辞藻大概会使读者想起那种闪米特语文学（当然他最熟悉的是阿拉伯文学）。这类词组在闪米特语中随处可见（例如，叙利亚语称“类似者”为“形象之子”，称“梦游恶魔”为“屋顶之子”，称“话语”为“嗓音的女儿”）。生动的同义叠用语为福音书增添了独特

---

① 中文本直接译为“新郎”，在这些文字游戏的地方中文本译得比较朴实，下面未加说明之处情况均相同，不再一一说明。——译注

的东方语言色彩。我们在这里见到的不是"做吧"，而是"去做吧"（《马太福音》第五章，第二十四节："先去同弟兄和好"）；不是"要"，而是"来要"；不是"回答"，而是"回答说"（《马太福音》第十五章，第二十八节）；不是"退到"，而是"离开并退到"（《马太福音》第十五章，第二十一节："耶稣离开那里，退到推罗、西顿的境内去"）。好用三并列结构的做法也带有东方的传统性质（虽然希腊演说术里也不乏这种结构）："你们祈求、就给你们。寻找、就寻见。叩门、就给你们开门。"（《马太福音》，第七章，第七至十一节）

福音书的文学形式如果离开了近东教谕散文（《圣经》、叙利亚的阿伊卡训诫[①]等）的传统，就不可理解了。基督教文学出现的时候，正好是犹太文学中各种民间口头文艺创作体裁繁荣的时期。有的民间创作体裁的代表作我们从《塔木德》里已有所了解。这类散文都有其自己的规则，不同于一般希腊—罗马型或新欧洲型"艺术散文"的规则。它们的风格毫无"优雅"可言。大自然或物体仅仅在情节的发展过程中才提到一下，它们永远不会成为直接描写的对象，因为这种描写所表现的是与实际利益无关的观感愉悦。景物压缩到零，情节就像是在无背景的"幕布前"发生的。一般说来，这种散文里的人物不但没有外部特征，也没有古希腊罗马意义上的"性格"，即一系列封闭的内心特性；他们不是作为艺术鉴赏的对象，而是作为道德选择的主体出现在我们面前。居于中心的是某个需要加以解决的人的品行问题；这一旨在给所提问题寻找答案的方针，加上活泼的东方语调，使寓言故事常常由于向听众提出的如下之类问题而被打断："依你看，某人会如何行事（或应该怎么办）？"这类散文大体都服从于劝世目的；其艺术的内在力量不在于描写的充分，而在于表现力，不在于形式的严谨，而在于语调的诚挚感人。 · 508

犹太教训谕文学的最重要体裁是寓言故事（马沙尔）。这是形象化和图解了的道德原则，一般都含有譬喻，但也不尽然。福音寓言就是如此：如果说撒种者和浪子的寓言故事是含有寓意的（种子比喻落在了心里的道，浪子的父亲比喻宽宏大量的上帝），那么关于法利赛人和税吏，即收税人（犹太教的道德认为他们是最坏的罪人）的故事就没有任何寓意了："有两个人上殿里去祷告。一个是法利赛人、一个是税吏。法利赛人站着、自言自语的祷告说、神阿、我感谢你、我不像别人、勒索、不义、奸淫、也不像这个税吏。我一个礼拜禁食两次，凡我所得的，都捐上十分之一。那税吏远远的站着，连举目望天也不敢，只捶着胸说，神阿，开恩可怜我这个罪人。"（《路

---

① 阿伊卡是阿伊卡故事的主角，该故事源自巴比伦和波斯的民间故事。——译注

加福音》,第十八章,第十至十三节)这个故事之所以使人觉得像寓言,并不是因为它蕴含着比喻,而是因为它说明了一个普遍的原理:“凡自高的,必降为卑。自卑的,必升为高”(同上,第十四节),并且是作为训诫讲给那些“仗着自己是义人,藐视别人的”人(同上,第九节)听的。下面是《塔木德》中一则同样结构的马沙尔:“一天,拉比希蒙的儿子耶列阿扎尔拉比……骑驴在河边行走,满心欢喜,为他在推罗学到那么多东西而心里充满了骄傲。他遇到一个人,十分的丑陋。那人对他说:‘祝你府上平安,拉比!’拉比问他道:‘愚蠢的人,你生得多丑啊!大概你们城市的人都长得这么丑吧?’那人说:‘我不晓得’,你最好去找创造我的匠人,对他说:‘你创造的东西多么丑陋啊’。于是拉比明白他有罪了……”(塔阿尼特,第二十章)。故事以道德说教结尾:“愿人像芦苇一样谦逊,愿他别像雪松一样冷淡。”

训谕文学的纯闪米特形式是著名的福音经诫(即所谓“论福”):“虚心的人有福了。因为天国是他们的。哀恸的人有福了。因为他们必得安慰。温柔的人有福了。因为他们必承受地土。饥渴慕义的人有福了。因为他们必得饱足。怜恤人的人有福了。因为他们必蒙怜恤……”(《马太福音》,第五章,第三至七节及以下)。与此相对的是“你们有祸了”这种格式的警告,如:“但你们富足的人有祸了,因为你们受过你们的安慰”(《路加福音》,第七章,第二十四节[1])。

犹太教训诲文学的第三种形式,即所谓的马阿谢(行传),也就是关于可敬的守教规者的行为故事,对于福音书文体的产生有着特殊的意义。马阿谢一般叙述产生某一口头相传的劝世格言的情形;有时讲的不是格言,而是某个“老师”的有教诲意义的行为、姿势、品行。这种体裁类似希腊—罗马的哲学家趣闻(所谓“赫里亚”)。

每一个从福音书里孤立地抽出来的单个事件,都可以看作是一种马阿谢;福音故事便是由这些按照古代犹太教说教的样式组成的一些单元构成的。不过在福音故事和它的原型之间有着重大的差异。首先是情绪、总的调子的差异。在福音书里,由于受到世界即将更新这一信念的激励,喜气洋洋、欢欣鼓舞、兴高采烈的情绪,也就是在它们的作者的语言里被称为“精神方面”和“超凡脱俗”的东西要多得多。相形之下,《塔木德》里的故事便显得单调乏味、平淡无奇了。其次是结构上的差异。在那个时代的犹太教文学中没有关于守教规者生平的连贯性叙述,因而马阿谢始终好像是没有写完、断断续续的生平片断。关于基督生平的传说看来也经历过这个阶

---

① 中文本为第 6 章,第 24 节。——译注

段。在福音书之前曾有过所谓“逻基亚”，即认为是耶稣的语录。其中有的内容我们已从十九至二十世纪的考古发掘出来的埃及纸莎草文献中知道了。福音书的作者们向自己提出了一项任务：将传说片断联属成篇，变成完整的宗教史诗。可是犹太教文学没有条件做到这一点。希腊—罗马文学倒是创造出了完整的传记形式，但它的结构十分不同，而且福音书的作者（第三福音的作者也许除外）未必熟悉这些异教的散文。任务是艰巨的，不同的福音书完成的情况也不相同。·509

传统上都认为，收入正经的四福音是马太、马可、路加和约翰写的。但《马太福音》等名称再一次提醒我们，这里所讲的作者概念并不是我们（也不是希腊和罗马的读者）习惯上的那种著作权概念，而是指一种神秘的（总的说来是东方所特有的）权威性的观念：不是“马太的福音”，而是“以马太的名义而得以巩固的福音”。早期基督教心理中的强烈个性常常使它辩证地走向自己的反面——匿名、拒绝自我确认（包括作者的自我确认）。这对基督教初期和后来中世纪文学进程的结构影响极大。基督教作者、希拉波立的帕皮亚很早以前（二世纪上半叶）所作的说明使我们对为什么会产生诸如《马太福音》这样的文本，有了一点概念，即“马太用犹太话把记录下来的语录（即耶稣语录——逻基亚）汇编成册，别人则各行其是地将它们译成了希腊文”。

《马可福音》的面貌更古老，完全有理由认为，是它开创了我们都知道的福音文学（在《新约》里它排在第二位，紧跟在《马太福音》后面）。福音故事的各部分是怎样由一个个马阿谢和逻基亚汇集起来的，通过它看得特别清楚：接缝仍可感觉出来，各个事件和消息之间的语气几乎不连贯，叙述详尽的片断和词句凝练的段落相互错杂（无怪乎帕皮亚认为，在马可的叙述里事情的时间先后不够清楚）。面对结构顺序的困难，该福音书的作者看来未能从希腊—罗马传记创作的经验中得到什么教益。他的整个创作格调与希腊罗马世俗文学的差距太大。《马可福音》还有一个古代的特征：它与其他福音书不同，里面没有长篇大论的耶稣训话（试比较训话在希腊和罗马历史文献中的言论的作用），而只有短小的逻基亚和寓言（马沙尔）；这些逻基亚和寓言的风格呈早期形态，与希腊标准形态不相近。这篇福音的作者没有什么文学上的追求，不过他叙述中的那种既威且严的简洁，是颇具表现力的。没有装饰部分（如开场白），透过希腊语的句法不时可以看到闪米特语的语言结构，口语的小形式和外来词语（不但有闪米特语的，还有拉丁语系的）很多。严肃的简朴不但反映出这篇福音书的文笔特点，也反映出它的人物形象特点。

《马太福音》是解决文体问题，即仍然依靠闪米特语文学传统而不是希

腊传统把一件件事组织成整体的一个尝试。诚然，这一福音书的希腊语比《马可福音》更地道，但它与希腊文学的关系也就到此为止了。作者思想上的兴趣集中在《旧约》与新信仰之间的继承性上面：福音书一开篇就是耶稣的家谱，一直追溯到族长亚伯拉罕和以撒，以及大卫王、所罗门王；而在接下来的叙述中基督始终紧紧同《旧约》关于未来救世主的预言联系在一起；几乎每一件事都有这样的说明："这一切的事成就、是要应验主藉先知说的话"（参看《马太福音》第一章，第二十二节和第二十三节；第二章，第十六节和第十七节[①]；第二十一章，第四节和第五节等等）。显然，在文学方面作者也力求与《圣经》式的"神圣历史"相衔接（他落笔的第一句话就沿袭"七十子希腊文本"的惯例称他的著作为"书"；试比较《创世纪》）。与《马可福音》不同的是，马太成功地创造出平稳的叙述风格，但他不是靠希腊传记式的组成法，而是靠精心保持相同的语气；完整性依靠平稳的语调保持。中心不是耶稣生平中的事件，而是关于他的救世主降临说和以东方说教方式出现的耶稣本人的学说。《马太福音》的顶峰是著名的基督"登山训众"（《马太福音》，第五至七章），在这里福音伦理的精髓被抒发得新颖别致，活灵活现，充满民间创作的气息。许多至今仍在我们的语言中使用的语汇，就出自"登山训众"的，如"世上的盐"，"藏而不用的光"，"猪前投珠"，以及关于不种不收的飞鸟，关于穿戴得比所罗门极荣华时更华丽的野地里的百合花的说法和关于亲近者眼里的小树枝和自己眼里的梁木的巴勒斯坦民间俗语。

第三篇福音书完全属于另一范畴。传统上认为它不同于其他福音，不是犹太人所作，而是出自希腊人，一个叫路加的安蒂奥克医生之手。路加还是另一篇继续福音主题的《新约》作品《使徒行传》的作者。确实，正如对这两篇作品的语言和风格进行的分析所表明的，它们出于同一个人的手笔（除非认为一位作者能够令人难以置信地如此惟妙惟肖地模仿另一位作者的手法），而且无疑出于一个希腊人的手笔。作者希望采用世俗文学的手法，这种愿望在《路加福音》和《使徒行传》的开头几行便不可能感觉不到。两篇作品的开头都有一段文字优雅的写给某个叫提阿非罗的人（帝国时代希腊罗马作者作品中十分出名的文学象征性人物）的献词。很明显，作者想把前两篇福音（他知道它们的存在——见《路加福音》第一章，第一节，而且他显然在自己的著作中利用了《马可福音》）初步确立的传统同"外省性"较少的那些形式结合起来。仅从文词的结构看，这一点就很显眼；它的语

510 ·

① 中文本《圣经》为第2章，第15节。——译注

言大体上介于这一时代的希腊口语（所谓的“柯因涅语”[①]）和净化的文学语言之间；常有精妙的阿提喀用语出现。一些从闪米特语借用过来的词语——它们从不像在《马可福音》里那么生硬——只不过起一点点缀作用，以免该福音太明显地脱离福音书体裁的传统。在结构方面，第三福音的“希腊”性表现得更彰明昭著：如果说《马可福音》是以最坦率的方式报告基督降临的“福音”，而《马太福音》是在叙述《旧约》式的“神圣历史”的话，那么，《路加福音》则是四福音中唯一有条件称得上是“耶稣生平”的福音书；当然，它同时也保留了同样的说教目的，不过那些目的是通过固定下来的希腊罗马传记形式来体现的。

第三福音的作者始终有一种强烈的愿望，要确定他所叙述的事件的日期，把事件同整个历史进程联系起来。而这一点，当时受东方样板熏陶的前两卷福音的作者，连想都没有想过（参看指明年代的地方：《路加福音》第一章，第五节；第二章，第二十一节；第三章，第一节和第二十三节，等等）。在《使徒行传》里可以感觉到，作者经常比照希腊历史文献和“次回忆录”（回忆性文学）的模式。在这位作者笔下，甚至被奇迹般治愈的疾病也用准确无误的希腊化时代医学术语来表示。

在这两部被认为是路加写的作品的组成结构中，都可以发现纯希腊式的句子成分平行交错配置法。其次，两部作品的篇幅几乎完全相等（各约九万零四百个希腊文字母）。词汇量无形中这么接近，很难说是一种巧合；而这种情况是喜欢对称的希腊罗马文学风格所特有的。但最令人惊奇的还是第三福音在内容方面所显示出来的希腊化时代特征。它通篇充满了与东方格格不入的细腻的多愁善感，这种感情往往同对生活细节的自然主义描写结合在一起；只有在这里我们才看到耶稣诞生时的田园生活情景，才提到了马槽（她“就生了头胎的儿子，用布包起来，放在马槽里，因为客店里没有地方”，——《路加福音》第二章，第七节）。如果说在《马太福音》里围绕着耶稣诞生的都是一些纯东方人物——占星魔法师（术士），那么在这里则由胆怯地听着天使赞美的牧羊人取代了他们，那天使赞美道：“在至高之处荣耀归与神，在地上平安归与他所喜悦的人”（《路加福音》第二章，第八至十四节）。敏锐的多愁善感迫使第三福音的作者避开太令人不快的情节，或者至少使它们变得和缓一点：如果说在其他福音作者那里基督在人群中显得十分孤独的话，在路加这里则是所有普通人都愿意接近他，只有掌权者准备谋害他。基督在十字架上说的那句令人心悸的话“以罗伊，以罗伊，

---

① 意即“共同语”。——译注

拉马撒巴各大尼",("我的神,我的神,为什么离弃我。"——《马可福音》第十五章,第三十四节;《马太福音》第二十七章,第四十六节),在这里被换成了平心静气的祈祷:"父阿,我将我的灵魂交在你手里"(《路加福音》第二十二章,第四十六节[①])。在第三福音里,耶稣的形象比前两篇福音里更像神,但同时也更有人性得多,比如,他的主要特点是仁爱(类似哲学用语 philanthropia[②])、爱人和同情人的弱点。他对待税吏和罪人的那种宽恕一切的温和("人子来不是要灭人的性命,是要救人的性命"——第九章,第五十六节),以及他对仇视人类的道德教条的否定,("你们律法师也有祸了。因为你们把难担的担子放在人身上"——第十一章,第四十六节),尤其引人注目。耶稣对别人满怀恻隐之心,自己却承受着令读者同情的痛苦。只有在第三福音里才见得到这样的充满凄凉的话:"狐狸有洞、天空的飞鸟有窝、只是人子没有枕头的地方"(第九章,第五十八节)。大量的妇女形象——这是《马可福音》和《马太福音》里所没有的或者即使有也无足轻重的——给《路加福音》增添了一种特殊的抒情色调(圣母和以利沙伯,抹大拉的马利亚和马大等),这又是一个更接近于希腊化时期的仁爱而不是东方传统的特征。第三福音的女性色彩与它的叙述特点——充满感情的同情心和敏感性,是非常和谐一致的(参看关于浪子的著名寓言,第十五章,第十一至三十二节)。文学天赋和非凡的心理感知能力使这篇福音书的作者有可能在巴勒斯坦传说的基础上创造出新的表现形式,在这种形式里东方和希腊的特征空前完整地融合在一起了。

511·

列入正典的前三篇福音尽管千差万别,都仍然保持在以素朴的叙述和宗教道德内容相对平衡为基础的同一文学形式范围之内。一些未收入正典的福音书看来也是按照这一模式创作的(如《希伯来人福音》,该福音之所以令人感兴趣,原因之一是早在四世纪读者就不但知道它的希腊文译本,而且也知道阿拉米语原著)。一旦这种文学形式的潜力被挖掘尽了,便只有两条路可走。可以让叙述的想象力任意驰骋,取消一切禁律和限制,为最荒诞奇僻、不讲道德、与基督教作风背道而驰的情节大开绿灯,也就是说,把严肃的宗教叙事文学变成妙趣横生、五光十色的童话。许许多多描写童贞女马利亚和耶稣童年的伪经编造者走的就是这条道路(《多马福音》、《小雅各第一福音》、拉丁文的《伪马太福音》)。正典福音书里的形象在这类伪经里遭到肆意的渲染和粗暴的庸俗化(譬如,少年耶稣被描写成

① 中文本《圣经》为第23章,第46节。——译注

② 希腊词,意为"仁慈"。——译注

一个危险的法师，他运用自己的力量去惩治他的同龄人和老师）。教会曾同这种下层文学作过斗争，然而无法使它绝迹。它与民间创作的联系过于密切，对广大读者来说也太宝贵了。在整个中世纪，这些假《圣经》一直为人们所喜闻乐见，甚至常常被重写。

然而初期福音形式里叙述成分和训诫成分之间的平衡，不但可能因偏重叙述而遭到破坏，也可能因偏重思辨而遭到破坏。这种可能性在为数甚多的诺斯替派（异端）福音书里成为现实：在这些福音书里，耶稣的故事失去了原来的质朴，被按照神话的象征主义精神作了重新认识，并且充斥了宗教哲学材料（《埃及人福音》、《腓力福音》、《犹大福音》、《夏娃福音》、《真理福音》等）。类似的文学形式我们也可以在《新约全书》里看到，这就是第四福音——《约翰福音》。

当读者读完前三部正典转入第四部福音时，他便从一个充满了虽然极不寻常但总还是人所能够理解的事件的世界，进入了一个充满神秘和意味深长的象征的境界。如果说《马可福音》、《马太福音》和《路加福音》向我们展示的是《新约》教义中那些人人都能懂的方面，那么《约翰福音》则是向我们介绍它那隐秘的一面。基督在世上的生活被解释成宇宙理性（大体上可以用"逻各斯"这个希腊语概念来表达，它译成相应的俄语就是"话"）的自我揭示。第四福音论述的是一个对神话来说至关重要的思想：起源，发端。它有意用《旧约》中创世故事的开头语"起初"（《创世纪》，第一章，第一节）来开始。这段开场白是这样说的："太初有道，道与神同在，道就是神。这道太初与神同在。万物是藉着他造的。凡被造的，没有一样不是藉着他造的。生命在他里头，这生命就是人的光。光照在黑暗里，黑暗却不接受光……"（《约翰福音》，第一章，第一至五节）。作者仿佛自己也在谛听和思索他一再重复的那些不着边际的象征性字眼：仅仅在上面授引的开场白里，就出现了"道"、"生命"和"光"，紧接着还有极重要的文学神话成分——"真理"和"圣灵"。叙述紧凑而凝练。作者善于给自己那像赫拉克勒斯一样忧郁的文风加上唯一的喜庆和欢乐气氛，这种对狄奥尼索斯的狂欢进行重新思考后的象征在第四福音主题中起了巨大作用，并不是偶然的（第二章里的变水为酒，第十五章里的耶稣是真葡萄树）。福音作者喜欢提到婚嫁的喜乐（迦拿的娶亲，第二章；先驱者约翰的话，第三章，第二十九节："娶新妇的，就是新郎，新郎的朋友站着听见新郎的声音就甚喜乐，故此我这喜乐满足了"）；他把基督的死描绘成圣礼般的"荣耀"（第十二章，第二十三节等）。这一令人出神入迷的情节是用下面这些话来表现的："风随着意思吹，你听见风的响声，却不晓得从那里来，往那里去。凡从圣灵生的，也是如此"（第三章，第八节）。如果说第三福音使希腊化时期的道德和感情文化进入了早期基督教的视野，那么第四福音则把希腊的

512· 哲学思想和希腊神话的辩证法同化了——当然，它按照基督教的神秘主义对两者从根本上作了修改。

《启示录》属于以东方神秘主义认识历史的旧传统(《旧约》的《但以理书》，琐罗亚斯德教和库姆兰派的末世论)。它把世界的最终前途描绘成善与恶的最后冲突。恶代表把一切都压在自己身下的罗马国家组织那“野兽般的”强大力量：“我又看见另有一个兽从地中上来……又有权柄赐给他叫兽像有生气，并且能说话，又叫所有不拜兽像的人都被杀害。他又叫众人，无论大小贫富，自主的为奴的，都在右手上，或是在额上，受一个印记”(《启示录》第十三章第十一节和第十五至十七节[①])。罗马这个“管辖地上众王的大城”(第十七章，第十八节)，原来是巴比伦淫妇，“列国都被他邪淫大怒的酒倾倒了”(第十八章，第二节[②])。这一切有罪的荣耀奢华都建筑在“圣徒”之血的基础上，都将被一场世界大灾难扫除干净。《启示录》以古老的、半通不通的文体扼要描述了这一灾难：“若有人拜兽和兽像，在额上，或在手上，受了印记，这人也必喝神大怒的酒，此酒斟在神忿怒的杯中纯一不杂。他要在圣天使和羔羊面前、在火与硫磺之中受痛苦。他受痛苦的烟往上冒直到永永远远。那些拜兽和兽像受他名之印记的、昼夜不得安宁”(第十四章，第九至十一节)。尔后，荡涤了一切污泥浊水的新天地开始了新生；勇敢承受住考验的人获得嘉奖，而“胆怯的”(第二十一章，第八节)遭到可耻下场。这些神启号召基督教徒“在敌人面前勇敢而高傲地公开承认自己的信仰”(《马克思恩格斯全集》第二十二卷)。基督教英雄时代的那种愤怒的不妥协性清楚地表现在下面这些话里：“我巴不得你或冷或热。你既如温水，也不冷也不热，所以我必从我口中把你吐出去”(《启示录》第十一章，第十五至十六节[③])。在未收入《新约》正典的、据说是神意表达者依纳爵给士麦那人的书信里我们也见到同样的忿怒和挑战：“我为何去受死，将自己交给火、剑和野兽？啊，越接近剑就越是接近上帝；落进野兽的大嘴你就等于在上帝的手中。因为这样做是为了基督耶稣！为了同他一道受难，我将忍受一切，只要最勇敢的他给我力量”(第四章，第二节)。这种语调渐渐成了描写受难者的一种内容广泛的文献——早期基督教最重要的文学主旨。

《启示录》是中世纪“异象”文学的开端，但是关于异象者的记录并不都有这么磅礴的气势。在体例方面，该体裁比较普通的范本是赫马的《牧人

① 中文本为第11节和第15—16节。——译注

② 中文本为第3节。——译注

③ 中文本为第3章，第15—16节。——译注

书》。该书看来成于二世纪上半叶，一度几乎进入正典。书的开头以朴实、信任的口气叙述了作者的爱情经历。他是一个罗马奴隶，远远地爱上了他的女主人。后来在一系列异象中他因怀有这样卑鄙的感情而受到谴责，他所钟情的女人的形象也被“美德”和“教会”这两个理想的女性形象所代替。这篇被升华了的色情文学作品，是一部可与柏拉图的《会饮篇》相提并论的基督教著作，其将异常温存和笑容常开的情绪结合在一起，与《启示录》的严峻形成再好不过的对照。赫马异象中的那些人物，即使在责骂他的罪过，也总是赶紧用玩笑安慰他，把他当作一个受了委曲的孩子。他们的训斥是心平气和、充满善意的：“你要崇尚朴实，做诚实的人，要像没有沾染上恶习的婴儿一样”（第二十七章，第一节）。赫马作为一个真正的城里人，来到大自然的怀抱后，体验到一种深受感动的喜悦（第三章，第一节）。所有这一切，与相信一个人只要愿意就不难成为善良而纯洁的人的信念结合在一起，便造成了一种与“牧人”这一书名十分相宜的田园诗气氛。

“异象”体裁后来有了很大发展。有趣的是，晚些时候的范本、使这一体裁达到登峰造极的作品——但丁的《新生》和《神曲》，竟与赫马这部朴实无华的著作有某些共同的特点。

与叙述文学和异象文学同时发展的还有教谕文学。在我们已经知道的教谕文学作品中，收入《新约》的、据说是使徒保罗所写的十四封书信占有特殊地位。其中至少有四封（《致罗马人书》、《致加拉太人书》和两封《致哥林多人书?）属于一位具有极强和极独特个性的作者。不过这组书信中的其余部分，包括已经明知不可能出自上面那位作者的几封（如从前就引起奥利金怀疑的致犹太人书），也还是没有脱离他的作品所确定的思想和文学轨迹。整组“保罗”书信从某种程度上说是一个统一体，因此，把它们当作一个整体，把注意力集中在上面提到的那几篇最早、最重要的书信，是可取的。 ·513

保罗书信的风格特点是自如地运用希腊艺术技巧，在《新约》里面，也许只有《路加福音》中的最精彩之处能够同它媲美（值得注意的是，传说中把路加说成是保罗的门徒和参与他写使徒作品的人）。这些书信也受到“七十子希腊文本”里来自闪米特语的词语的种种影响。但是它们的文学风貌的主要特征却是来自于另一种完全不同的传统——希腊罗马的尖刻讽刺作品的文体规则。希腊罗马的讽刺作品这时正好起着鼓吹斯多葛派学说的万应工具的作用。我们可以在保罗的书信中找到这一形式的所有最重要的特征：自由不羁和急剧变化的语调、模仿与想象中的对话者或与自己辩论、任意转换话题、无拘无束的口语词汇。这些特征与保罗书信中的复杂思想领、

域相得益彰，因而具有特殊的意义。

这一思想领域的核心是“律法”和“自由”之间的矛盾。“律法”，首先是指犹太教的戒律体系（因此保罗那些道理的近期目标是同反对法利赛人的论战需要联系在一起的）；可是思想的发展逐渐扩大了这一概念，结果，凡是作为准则和禁律体系固定下来的道德都是“律法”。在社会发生急剧变化的条件下，这些准则是否站得住脚本身都成了问题。禁律会不会反而激发违禁的愿望？《致罗马人书》的作者对这个问题断然回答道：是的！“只是非因律法，我就不知何为罪。非律法说：‘不可起贪心。’我就不知何为贪心……但是诫命来到，罪又活了”（《罗马书》第七章，第八节[①]）。这一逻辑、心理过程很容易导致极端的非道德主义。事实上，很多诺斯替派思想家的结局正是这样。公元二世纪有一个很有才华的年轻人，名叫埃皮凡，死时年仅十七岁，生前却已著有《公有论》一文。他这样论述道：“立法者‘不可起贪心’之说是荒谬的，而下面讲到的‘你的亲人的财产’就更加荒谬，因为正是那位将情欲赋予了人，让它诱使这些限定的人互相交媾的神在叫人根除情欲，却又没有把情欲从任何有生命的人身上去掉！不过最荒谬的是‘你亲人的妻子’云云，因为这样一来公有就被用强制手段变为私有了”（亚历山大的克雷芒：《杂集》，第三卷，第三章，第九节）。埃皮凡要求给人的情欲以无限的自由，因为它是“神的安排”。另一方面，不那么极端的道德家可能会避免非道德主义，但为了立于某种比粗鲁的随心所欲更值得称道的范畴，譬如为了“仁慈”，而把“律法”当作绝对的恶，无条件地加以否定。马西昂[②]（二世纪上半叶）就选择了这种做法：按照他的理论，在《旧约》那个狠毒地把律法和公正赐给人的凶恶的神之上，有一个迄今为止尚不为人所知的真正的善良的神。耶稣正是他的儿子，而不是《旧约》里那个假神之子。从传讲仁慈“福音”之时起，律法道德的凶恶性就昭然若揭了。



马西昂也好，埃皮凡也好，都引用过使徒保罗的书信。然而书信的作者本人却没有从自己的学说中得出对积极的伦理道德具有那么大破坏作用的结论来，他似乎本来是认真对待这样的结论的。“自由”是保罗用语中的主要概念之一。“主就是那灵。主的灵在那里，那里就得以自由”（《哥林多后书》，第三章，第十七节）。可是要知道，诺斯替派在要求赋予“属灵的人”——这些人像神，已经不怕污垢了——以随心所欲的充分自由时，也是这么说的。有一句具有煽动力的话干脆宣称：“（我）凡事都可行”（《哥林多前书》，第十章，第二十三节）。宗教禁律体系受到猛烈的抨击：“你们……为什么仍像在世俗中活着，服从那不可

① 中文版《圣经》为第7章，第7—9节。——译注

② 马西昂，约110—160年，马西昂派教会的创始人。——译注

拿,不可尝,不可摸等类的规条呢。……这些规条,使人徒有智慧之名,用私意崇拜,自表谦卑,苦待己身”(《歌罗西书》第二章,第二十至二十三节[1])。可是每当走到虚无主义的边缘时,保罗的思想就会来一个一百八十度的转弯。这种转变用文字记录下来,就是保罗书信中最有代表性的一声声断喝:“断乎不可”。“这却怎样呢?我们在恩典之下,不在律法之下,就可以犯罪么?断乎不可。”(《罗马书》第十六章,第十五节[2])

保罗主义从关于“自由”的神秘主义辩证法里寻求走出绝境的出路。这里的自由不应理解为随心所欲的自由,而应理解为摆脱随心所欲的自由,理解为忘我精神及这个意义上的“死亡”:人在多大程度上不受“律法”制约而得到自由,就看他对随心所欲来说是否“死了”(《罗马书》,第六章)。在自由中,人就能够获得“天惠”(神赐给他摆脱恶的惯性的机会)和“爱”(绝弃私利的心愿)。爱是保罗主义衡量一切价值的标准,因为除了其他种种以外,他也把那空想的社会道德建筑在爱之上:“我若能说万人的方言,并天使的话语,却没有爱,我就成了鸣的锣,响的钹一般。我若有先知讲道之能,也明白各样的奥秘,各样的知识,而且有全备的信,叫我能够移山,却没有爱,我就算不得什么。我若将所有的赈济穷人,又舍己身叫人焚烧,却没有爱,仍然与我无益。爱是恒久忍耐,又有恩慈。爱是不嫉妒。爱是不自夸。不张狂。不作害羞的事。不求自己的益处。不轻易发怒。不计算人的恶。不喜欢不义。只喜欢真理。凡事包容。凡事相信。凡事盼望。凡事忍耐。”(《哥林多前书》,第十三章,第一至七节)。

使徒保罗的书信与卷帙繁浩的基督教教谕文学作品的不同之处,在于它们的思想在矛盾中发展,并且痛苦地同自己进行着斗争。这就赋予了保罗书信生命的脉动。在这些书信里,尖刻讽刺的形式以及它那内部争论的“多声部”得到了有机的运用,并经过重新锤炼;在争论过程中,作者不时打断自己的话,并同自己论述中各种可能得出的结论进行辩论。

保罗书信既与当时的文学形势保持着千丝万缕的联系,又在许多方面预示了中世纪的表现风格。四世纪末,连金口约翰这样一位本身就对后世有着巨大影响的教会文学巨擘,也不但把保罗书信看作圣书,还从美学的角度去欣赏它们。约翰自己那犀利而紧张的风格,在很多方面就很接近这一典范。

基督教文学的形成是新纪元最初几个世纪地中海文学的最重要进展,

---

① 中文本为第20—21节,第23节。——译注

② 此处误,应为第6章,第15节。——译注

而且不仅是思想方面的,也是历史和文学方面的进展。这一进展在许多方面是带破坏性的。

但是,就像在类似情况下常见的那样,语言形式的暂时破坏却使它转而变得丰富起来。这一点到四世纪便见分晓了。这时第一流的修辞学家哲罗515·姆在将《旧约》和《新约》翻译成拉丁文时,已经能够有意识地按照他师承西塞罗而得来的那种鉴赏力,把它们的风格特点再现出来,奥古斯丁则在他的《忏悔录》里将维吉尔的古典作品、《圣经》赞美诗的抒情风格及保罗书信的激情有机和完整地融为一体。与此同时,在希腊语的文学中,前面提到的金口约翰也在进行同样的工作,致力于将《新约》的语气同阿提喀的演说术传统结合起来。

早期基督教文学对叙利亚、曼达、科普特等近东民族语言的文学发展起了极其重要的促进作用。但是,如果说随着伊斯兰教的创立——当然,假使没有基督教文学的促进,伊斯兰教是不会自己产生的——近东世界开始在另一基础上建设自己的文化的话,那么,对欧洲来说,基督教最初几个世纪的备受尊崇的遗产,则一直是整个中世纪衡量一切事物的尺度,是基督教文学自身创作的普遍适用的典范。文艺复兴和宗教改革运动使人们对《圣经》的态度比较随便了,同时也为从美学角度去体会它创造了条件。这于一定程度上在马丁·路德那里得到了体现,他通过《旧约》、《新约》的翻译奠定了德语修辞学的基础。在新欧洲文学中,《圣经》文学体系由于提出了更生动、更富于表现力的形象系统,长期以来一直对于过分形式化的古典传统世界起着一种有益的平衡作用。巴洛克式风格、感伤主义、"狂飙突进"等便常常从中获取灵感。《圣经》用语渐渐失去了与基督教思想体系的联系,成为仅仅表示不寻常的感情强度和气势的标记。这样,那些将欧洲传统与《旧约》遗产联系起来并创造出自己的形象世界的早期基督教作者所做的工作,便在整个两千年的欧洲文学发展过程中获得了响应。

# 新纪元起始时期的世界文学



在古代世界文学发展的数百年乃至数千年间，不同民族、国家、大陆之间的文化和文学联系与接触看来始终存在着，不过它们有时是那样地微弱，以致今天往往已难以考证。但即使我们不能将这些联系非常完整地再现出来，却还是可能相当准确而清晰地跟踪观察它们的某些片段。印度和伊朗文学在源头上的明显接近（表现在《吠陀》和《阿维斯陀》这两部文献在思想和形式上均有相似的特征），苏美尔语、阿卡德语以及部分胡里特语和赫梯语文学在题材和体裁上的一脉相承，乌加里特和古希伯来等文学中发现的巴比伦和埃及影响的明显痕迹，这些都使我们有理由得出各种文学间的联系和相互影响过程从未间断的结论。

古希腊罗马文学也不例外，尽管在这方面由于对问题研究不足（造成这种状况的部分原因是传统观念上习惯于认为希腊文明具有特殊性），使我们的探索还十分有限。但可以肯定地说，希腊文化和希腊文学的形成同古代东方的文明有着密切的联系。随着我们所掌握的关于荷马以前的埃勾斯[①]时代希腊历史的资料的增多，希腊文明与赫梯人、闪米特人、埃及人的古代文明相似的新特征也不断被发现。同这些文化的交往、接触，也许还有某种程度上的同源关系，这大概就是希腊神话和赫梯神话之间具有惊人相似之处，以及关于吉尔加美什的史诗和荷马史诗中情节的雷同，希腊、印度、巴比伦和埃及寓言在某种程度上相近的原因。

这类文学间联系和接触的事例大概是无可辩驳的，但正如上面所说，它们是残缺不全的。由于缺乏直接的历史证据，往往很难将它们进一步具体化。直到古代文学发展的末期，我们才有了可靠的历史依据。

马其顿王亚历山大的征服理所当然地被看作世界历史的重要里程碑之

---

① 希腊神话中的阿提喀国王。——译注

一。虽然他建立的帝国在他死后不久(死于前323年)即告瓦解,他的征服留下的基本后果却比较稳定,一直持续了若干世纪。埃及和亚洲大部分地区(从爱琴海到旁遮普)都建立了以亚历山大的继承者为首的希腊化国家,他们周围到处都有希腊—马其顿贵族。希腊加紧了东方的殖民地化,许多新老东方城市,如亚历山大、帕加马、安蒂奥克、塞琉西亚、提尔、阿帕梅亚、巴克特拉等,都成了按照希腊城邦样式组织和管理的经济、文化中心。日趋活跃的贸易将欧洲和亚洲距离最远的地区紧密联系起来,而由于法律、法规、教育和风俗的性质明显相似,这些国家变得有点类同。还有,希腊语在近东取代阿拉米语,成为一种国际语言(柯因涅语),在埃及和巴比伦,在叙利亚和帕提亚,它不仅作为官方语言,也用作文学语言。希腊文化向本土以外扩张以及希腊成分和东方成分相结合的这一过程,大约绵延到公元前最后三百年,在历史上被称为希腊化时代。它实际上几乎涉及当时的整个文明世界。甚至在没有建立希腊化王国的地区,如北苏丹和埃塞俄比亚,希腊的影响也传播进去,并在那些地方建立起国家,比如,麦罗埃和后来的阿克苏姆,成为沟通热带非洲各民族和地中海文明社会的重要枢纽。希腊化时代打破了往昔建筑在古代部落联系基础上的民族分散状态,大大加强了各国间的接触,使我们在世界文学史上第一次(至少是第一次有凭517·有据地)有可能确切地把这段时间看作是为加强和有效地推动各国文学相互促进而创造条件的时期。

但是说来令人难以置信,虽然这种交互影响显而易见并且日益增强,甚至在宗教、哲学、科学和艺术领域还存在部分混合的现象,但我们所掌握的关于这一时期文学间联系的资料却微乎其微。其原因大概是各种文学在发生接触时便已完全定型、成熟,需要不少时间来克服本地艺术风格的习惯势力,克服文学传统的与世隔绝状态。与希腊化时期的其他文化形式相比,文学是最不“开放”的,文学的接触只在有限的范围里发展。人们很自然会认为,当时文学的影响主要是自西而东,与希腊文化扩张的方向一致。文艺生活中心从雅典和大陆希腊向小亚细亚和近东及更远地带的转移,似乎也证明了这一推断。但是汇集到新的中心并加入了譬如说亚历山大、科斯或帕加马的文学流派的作家和诗人,不论是不是希腊人,都按照地道的希腊传统进行创作,他们的作品一般也正属于这一传统。这些作品合在一起,也就构成了广义上的希腊化时期希腊文学的概念。至于首先是在当地传统基础上发展起来的东方自己的文学,受希腊模式直接影响的可资证明的事实并不太多。现有的事实主要涉及历史编纂学的发展。

古代东方的民族通常缺乏严谨的历史研究精神。亚述王编年史也许是一个例外。但即使是这些编年史,也只能说是某某王朝的大事记,说不上

是国家和人民的真正历史。正是在希腊化时代，在享有盛名和威望的希腊史学的明显影响下，在埃及人和巴比伦人，帕提亚人、犹太人和腓尼基人中间出现了大量历史著作。希腊人亚历山大·波利希斯托（前一世纪）为我们保存了数十本这类叙述埃及、利比亚、印度、克里特、弗里吉亚、叙利亚、维菲尼亚、犹太等国历史的著作的书目，还摘录了其中的一些片段。我们还从别的文献资料了解到一些历史情况（一般是片段）。其中最重要的有：巴比伦贝尔神庙祭司贝罗索斯（前三世纪初）的《巴比伦编年史》，曼内托（前三世纪初）的《埃及史》，来自雅典的阿波罗多罗斯（前二世纪末至前一世纪初）的《帕提亚史》，一位名叫米南德的人（约前二世纪）写的《腓尼基编年史》，出自德米特里（前三世纪末）、埃弗珀列姆（前二世纪）和阿尔塔潘（前一世纪初）等人之手的犹太列王故事。

大部分东方历史学家的写作动机是希望为本国人民增光，并向希腊人证明他们在世界文明创造中所起的主导作用。例如，贝罗索斯在他的三卷集编年史里自始至终赞扬巴比伦人的"智慧"，历数他们取得的成绩，从多方面帮助希腊人了解巴比伦天文学和数学的成就。埃弗珀列姆将摩西描写成世界上的头号哲人、字母文字的发明者。阿尔塔潘则不仅把希伯来文化的基础，而且把埃及文化的基础以及通过埃及文化而奠定的希腊文化的基础，与亚伯拉罕、约瑟和摩西的名字联系在一起。

这种褒扬的倾向，非但没有妨碍，可能还照例促进了人们用希腊文写本地的历史和适应希腊的风格。希腊范例的影响，在用唯理论解释民间故事和传说的尝试方面，给人感觉特别明显。譬如，贝罗索斯就试图在他的著作中把本地的传统同希腊历史编纂学的年表原则结合起来。他在叙述关于洪水的巴比伦传说时，加进了自己的话："这个故事是寓意性的自然现象描写。"希伯来历史学家在转述《圣经》内容时，也总是采取寓意或纯理性的解释办法。他们当中的埃弗珀列姆为了增加其著作的历史可信性，竟硬让所罗门同提尔的埃及法老互致一些完全用希腊化时期的书信体写成的信件。

但不管怎样遵循希腊范例，在东方的历史编年史里仍然不难发现本国的文学传统及其习见的神话素材。贝罗索斯便是以东方方式来开始他的史书的：先是创造世界的传说，接着是世界性大洪水及神话中的古代君王。在希伯来作者们的书里，传说和《圣经》的内容实际上盖过了对现实历史事件的叙述。曼内托的著作虽有一副陌生的希腊面孔，但它的叙述手法甚至用语，却分明是埃及古代纸莎草文献式的，而且他的整部编年史都有点像埃及民间故事。

假使撇开历史著作不说，那么要发现比较明显的希腊对希腊化时代东方文学影响的痕迹，在大多数情况下是很困难的。首先，这种影响几乎与 ·518

多种本地语的文学，与植根于遥远的过去的文学无缘。虽然印度北部早在公元前二世纪初就建立了希腊化王国，但这一时期的印度文学却仍在继续发展，没有受到外国传统的影响①。希腊化潮流实际上对古代伊朗文学的发展也未产生影响。在塞琉古王朝统治下的巴比伦，也编纂科学著作，翻译和注释宗教仪式的经文，将神话改写成诗歌，但所有这些活跃的创作活动都是依据本地传统，即楔形文字文学传统的精神进行的，尽管希腊剧院、古典学园、城邦机构就近在咫尺。巴勒斯坦的希伯来人用古希伯来语和阿拉米语写的文学作品也不例外。在希腊化时代创作的有：较晚成书的几卷《旧约》正典，包括《雅歌》、《传道书》、《但以理书》、《所罗门箴言》的某些章节；大部分伪经，其中有赞歌和训诫，有传说和诗篇，以及抱有新的宗教目的、对后来的《新约》文学产生了影响甚至在许多方面比它更早作出预言的启示录（《以诺书》、《禧年书》、《十二族长遗训》等）。但这些著作不要说没有一本与希腊思想或文学形式有渊源关系，就是后者影响的痕迹也未必说得上。研究者们在《传道书》里发现了一些与伊壁鸠鲁和斯多葛派学说相类似的东西，这完全可以说是时代共同的思想潮流所致。至于同一卷《传道书》或《旧约》中另一卷《约伯记》在形式上与尖刻讽刺作品的关系，就更没有必要去说它是希腊影响了，因为论起源，讽刺体裁本来就不是希腊的而是东方的文体。

在希腊化时代，用希腊语写作的东方文学的作用也极其有限，如果说这一术语指的是虽然用希腊语并在希腊文学形式影响下创作的作品，但其依据却是本地的素材，本国的传说、观念、信仰的话，那么这种文学看来曾在帕提亚王国存在过。塞琉古王朝在波斯的统治结束以后，希腊语一度仍继续作为诗歌语言在帕提亚存在。不过有关这一文学人们知之不多。在帕提亚王的档案资料里保存着四首希腊诗歌（三首题词和一首纪念马拉——叙利亚的阿波罗的抒情颂诗），标明的写作时间为公元前二世纪至前一世纪。颂诗是一首叙利亚抒情诗中十分流行的贯顶诗，里面有一个叫格罗多尔（阿尔捷蒙之子）的作者的名字。

比较重要并且保存得稍好一点的是希腊化时期的埃及文学，它基本上是改编成希腊文的埃及文学作品。保全下来的这种埃及文学残卷中最优秀的有：类似古代伊普叶尔箴言和涅菲尔提箴言的、预言埃及将面临灾难的《陶器匠的预言》；以法老奈克塔内博的故事开头的希腊纸莎草文献；《伊西

① 有一种看法认为，公元前二世纪至前一世纪用巴利文写的佛教文献《弥兰陀王问经》来源于希腊原本，可是没有任何比较令人信服的事实能够证实这一假设，虽然《弥兰陀王问经》的印度作者多少知道一点在东方流传的希腊文学，包括柏拉图的作品。

斯颂》,一首根据埃及宗教仪式赞美诗创作、同时使伊西斯更接近于在希腊化世界受到尊崇的形形色色其他女神的颂歌。

与希腊化时期其他东方文学相比,内容最丰富的是犹太国境之外,即所谓流亡国外(散居各地)、首先是流亡在亚历山大城的犹太人文学。在亚历山大城,希腊语很快就成为当地犹太人的会话语,甚至被用来做礼拜。希腊化时期流亡国外的犹太人的最重要文献是《旧约》的希腊文译本——"七十子希腊文本"(前三世纪至前一世纪)。"七十子希腊文本"中的希腊语同正统的规范差距很大,遣词造句听起来都不大合希腊习惯;"七十子希腊文本"的整个风格,尽管保留了希伯来文原著的许多风格特点,却成为新文学传统的基础;不论是希腊文的《新约》,还是整个古代基督教的神学和礼拜仪式,都属于这一传统。

"七十子希腊文本"的翻译风格对所谓的《马加比传第二书》和《马加比传第三书》[①]产生了影响。《马加比传第二书》叙述马加比在犹地亚的起义(前166年—前164年)的历史故事,《马加比传第三书》则是虚构历史著作。最后一卷《马加比传第四书》(前一世纪初)不但用希腊文写,而且完全承袭了希腊的风格和精神。这是典型的以讽刺形式出现的希腊化时期的劝谕文章,它贯穿着斯多葛派的道德观,并使人联想到柏拉图的著作。



亚历山大城的阿里斯托布鲁斯(约前二世纪中叶),特别是斐洛(约前30年—约50年)的著作也是犹太和希腊哲学思想的特殊混合物。他们二人都以斯多葛派的隐喻法解释《圣经》,并且力图将《圣经》内容同毕达哥拉斯、柏拉图和芝诺的学说协调起来。其中斐洛是柏拉图哲学和基督教传统之间的主要媒介,他的理论把逻各斯看作神之主动性的最高表示,对基督教传统起过特别重要的作用。

对早期基督教文学的形成具有重大意义的还有希腊化时期的作品《西卜林神谕集》第三至第五卷(第三卷写于前二世纪中叶)[②]和《所罗门智训》(前一世纪初)。在这些书里,柏拉图派的精神与肉体相对立的观点和斯多葛派的道德论同鲜明表现出来的、符合当时犹太伪经精神的神秘主义反末世论结合在一起。

流亡文学受希腊传统的影响并不限于借用其哲学思想和掌握其语言及叙述方法。人们还作过尝试,将在此之前还很陌生的希腊文学体裁直接移植到新的土壤中去,并且多多少少获得了成功。保存下来的有诗人老斐洛

---

① 《马加比传》第一书是在希腊文历史典籍影响下于公元前二世纪末用希伯来文写成。

② 收入《神谕集》的诗歌据说是传说中的女预言师西卜拉所写,它们写于不同时间、不同国家(有巴比伦的西卜拉、波斯的西卜拉、希腊的西卜拉,等等)。第三卷至第五卷被认为主要是犹太人所写。

和费奥多特(前二世纪初)的两部叙事诗残卷，这是用希腊六音步长短短格改写的《圣经》故事，还有伊耶泽基尔(约前150年)的悲剧《出埃及记》片断。据基督教作家的记载，伊耶泽基尔还是另外几部戏剧作品的作者。他的悲剧《出埃及记》紧扣原著，原原本本按照《圣经》故事写下来，但却以希腊悲剧作家特别是欧里庇得斯锤炼荷马题材的同样手法和精神去撰写故事。

我们所掌握的有关亚历山大城希腊语的希伯来文学的材料令人信服地证明，这一文学作为一个整体的的确确是一个意义重大的希腊化时期混合现象，但是这种混合之所以可能，看来是由希腊化时代流亡国外的民族的特定形势决定的。因此，诚如我们所看到的，这一文学的经验对东方其他文学来说，并没有太大的代表性。

讲到这里，我们还只谈到希腊对东方的影响。按理，希腊化时期的文化综合也应该有相反方向的影响。然而不能不承认，如果说希腊文学中也有东方文学的影响的话，那也是以十分间接——虽然有时也是稳定的——形式表现的。

不错，可以列举大量出自希腊化东方遥远的城市和省份的希腊作家、演说家和哲学家，有巴比伦的、阿帕梅亚的、西顿的、塔尔苏斯的、萨摩萨塔的、基列纳的，等等。但正如我们说过的，他们的作品一般都没有超出希腊文学传统的范围，他们天然属于希腊的思想和文献的主流，因而理应被看作这一主流的一部分。只有为数不多的人加进了一些新的，来自东方的成分。

生活在公元前三世纪初的加达拉城(在叙利亚)的麦尼普看来是一位独树一帜的作家和创新者。他的作品几乎全部散佚，但他的名字却和希腊文学的一种新体裁——麦尼普讽刺体——联系在一起。继承麦尼普这一体裁的也是来自加达拉的叙利亚人墨勒阿革洛斯(前140—前70年)以及罗马人瓦罗。瓦罗的麦尼普讽刺体作品也只保留了一些片断，但众所周知，他曾对贺拉斯、塞涅卡、尤维纳利斯和佩特罗尼乌斯有过影响，而卢奇安则直接受到麦尼普本人作品的鼓励。麦尼普讽刺体那尖刻而带讽刺的主要形式特点，是在同一篇文章里混用诗歌和散文。这种混杂使用是希腊古典文学前所未有的，它是传统的闪米特族形式(试比较阿拉伯的“马卡马”)和一般的东方形式(“框架小说”)。因此，当我们紧接着在麦尼普和墨勒阿格洛斯之后，在塞涅卡、佩特罗尼乌斯甚至波伊提乌[①]的某些作品里发现散文和诗

① 或译勃埃齐、博伊提乌斯。——译注

交替出现时，就有理由把这看作东方体裁影响留下的痕迹。

就后果而言，东方对希腊长篇小说的形成的影响就更大了。使我们得出这一看法的，与其说是三至五世纪希腊小说那一成不变的异域题材，还不如说是该体裁本身就来源于东方这个事实。长篇小说《亚历山大》的第一个版本大概出现在公元前二世纪，这部小说后来被认为是卡利斯提尼斯[1]写的，它的不同版本风靡了从英国到马来亚的整个世界。正如不太久以前发现的纸莎草文献残篇所表明的，该小说产生在埃及的土地上，充满奇迹和幻想冒险故事，内容带有埃及的爱国主义色彩。大致在《亚历山大》出现的同一时期，在流亡到埃及的人中间，用近似"七十子希腊文本"语言的希腊语写出了长篇小说《约瑟和亚西纳》。这部小说把《圣经》里一笔带过的约瑟娶埃及某祭司之女为妻的事（《创世记》，第四十一章，第四十五节），扩展成充满恋爱和惊险情节的故事[2]。同样以虚构历史和神话的方式叙述和编写的还有前面提到的阿尔塔潘所著犹太史里的摩西传奇故事和描写传说中的亚述王的巴比伦小说《尼恩》（前一世纪）。此外还有一位通晓本国文学和语言的叙利亚人扬布利科斯（二世纪），他写的《巴比伦故事》我们是通过别人的转述才知道的。据认为，早期小说的内容里总有两个基本的主题交叉在一起。一为历史传奇，按照希腊化时期东方历史编纂学的精神，总是赞美主人公的智慧、美德和丰功伟绩；一为爱情。二者之中又以前者为主。这两个主题显然都为古希腊晚期小说所继承，不过"历史的"成分已退居第二位了。

· 520

东方对希腊罗马文学的影响的个别事例，就像在相反方向上产生影响的例子一样，还可以列举得更多，不过其数量毕竟不会太多。它们更多只是说明希腊化世界各民族间文学交流的可能性，而不是说明这些可能性真的变成了现实。在上述时代，彼此之间的隔膜太大，要创造平等和广泛地进行文学交流所必须的意识形态气候，使不同的概念、传统和意向协调一致并在某种程度上统一起来，还需要更长期、更普遍的接触。希腊化时代最终还是造就了这样的气候，但是其后果要到罗马帝国兴盛时期才充分表现出来。

希腊化时代动摇了往昔国家统一的基础，这无论对东方专制国家还是希腊城邦国家都是如此。城邦（公社）的理想破灭了，世界的范围大大扩展了，它里面的城邦注定要消失。如今作为这个世界的精神支柱的，是普遍

---

① 或译卡利斯芬，随亚历山大远征的宫廷史官，公元前 327 年被处死。——译注

② 小说《约瑟和亚西纳》在中世纪风靡一时，被翻译成拉丁语、叙利亚语、亚美尼亚语、科普特语、埃塞俄比亚语、古斯拉夫语和中古英语，后来却几乎被读者和专家遗忘。

主义和作为对这个世界的自然反应的个人主义。希腊化时代的最大成就就是承认所有的人是——至少可能是——平等的，并由此产生了世界是一个统一的社会（有人居住区）的概念。犬儒派学者第欧根尼在别人问他是何方人氏时，回答道："我是世界的公民"。普遍主义思想曾影响马其顿王亚历山大的行动，也同样地激励过斯多葛派和伊壁鸠鲁派。

与此同时，在哲学、艺术和文学中，由于城邦世界观的危机，抽象的英雄主义理想渐渐为具体的人道主义理想所代替，共同的理想为个人的理想所代替。正是在希腊化时代，现实主义肖像艺术得到了发展，文学中的悲剧让位于新的喜剧，对神话英雄的功绩的兴趣被对普通人的爱情故事和日常生活的兴趣所取代。希腊化时代哲学的特点是努力解决有实际效益的问题，宇宙学和物理学在哲学理论中只不过是伦理学的支柱而已。希腊化时代两个最主要的哲学派别——伊譬鸠鲁派和斯多葛派的出发点都是：人不再是城邦的一部分，他有自身的价值。他们的学说的目的是个人的幸福，关于美德和自律的说教便是缘此而来的。同时，这两个派别，特别是斯多葛派，都不但接受了希腊哲学的遗产，而且吸收了古代东方思想家的伦理观念和宗旨。大多数斯多葛派的教师，包括其创始人芝诺，都来自东方，在他们的道德责任学说里，在他们的宇宙起源观里，还有，在他们主张一神教的倾向里，既有《旧约》说教的痕迹，又有巴比伦星相术的回音。

那个时代的世界主义和个人主义倾向在宗教领域表现得尤为明显。东521·西方文化相互渗透的表现之一是混合性崇拜的出现。几乎在所有希腊化城市里，其他民族的神祇与本地神祇都一视同仁地受到崇拜。埃及人对俄西里斯的崇拜传入了雅典，叙利亚人的阿达德和阿塔耳伽提斯、弗里吉亚人的库柏勒、伊朗人的密特拉在那里也都有自己的信徒。另一方面，在耶路撒冷和巴比伦，人们却又给类似耶和华或贝尔（巴尔）和马尔杜克的希腊神宙斯供献祭品，在埃及和粟特则给巴比伦的纳纳亚上供。

宗教混合过程往往变成创立一神教的尝试。几个神的若干特征被移植到一个神身上，例如塞剌庇斯（对他的崇拜先是由托勒密一世引进亚历山大城，尔后遍及整个希腊化世界）、希腊的狄奥尼索斯或埃及的伊西斯（她当时从高卢到叙利亚到处受推崇）就是这种单一的至高神的先驱。

对神的态度也起了变化。在信众眼里，他们现在首先被看成是世界精神复兴、个人获得拯救和永生的源泉和支柱。"救世主"、"恩人"等加在他们身上的新修饰语于是应运而生，秘密宗教仪式（俄耳甫斯式和狄奥尼索斯式的崇拜伊西斯、库柏勒、密特拉等等的仪式）到处风行。在信徒看来，参加这种仪式能够使人净化，使他同永生的、死而复生的神灵契合。在周围世界中感到无依无靠、因社会压迫和政治风暴而感到痛苦的个体对获得

拯救的渴望，以及他相信救世主即将降临和神将对人作出公正裁判的信念，还反映在建立秘密团体、宗教社团（希腊的毕达哥拉斯教团、犹太的库姆兰社团之类）上。

这样，诚如我们所见，希腊化时代已经为种种世界性宗教的兴起准备了基础。这些宗教之所以被称为世界性的，是由于它们对罗马帝国时代及古代向中世纪过渡时期的各国人民的思想和文化影响十分深广。当然，这一时期文学间的联系在很大程度上取决于各种世界性宗教（基督教便是其中之一）的传播途径及宗教本身的性质。

早期基督教在一定程度上是希腊化时代思想趋势发展的结果。它满足了日益增强的对一神教的需要，以关于独立的个人及其内心精神世界价值的观念为出发点，反映了人的同一性思想和人人平等的思想，尽管它是以宗教幻想和神话的形式来介绍这些思想的。基督教是在公元一世纪时巴勒斯坦的历史条件下诞生的。就我们所能作出的判断来看，最初的基督教传道并不追求深奥、玄妙的目的。这种新学说是训诲性的，具体的，但它力图把人的普通需要和责任提高到共同价值的水平。早期基督教传教士受到《旧约》先知们的劝谕热情和劝谕方式的激励，但同时他们却又在当时各种需要的左右下随意解释先知的理论。天国的概念超越了民族的界限，变成一种类似精神大同的东西。原来只是从社会和政治的角度对未来寄予希望，现在这种期望被从伦理的角度重新加以认识，强调的是个人努力和个人责任的作用。

这一时期的思想混合（或综合）促使东方的鬼神学、伊朗的末世论和二元论观念、小亚细亚和埃及对死而复活之神的崇拜，向基督教渗透；而这个创建不久的宗教一传到流亡国外的人中间，便加进了希腊和罗马的成分，变得更充实了。这一纯属希腊化时代的不同传统的综合，也和基督教初期传道形式上的口语性和精神上的实用性一样，决定了早期基督教文学的主要特征。基督教诞生后第一个世纪的作者们宁愿采用诗歌象征，而不愿求助于形式主义的神学。福音书中的耶稣寓言和箴言、约翰《启示录》的末世论和神秘论、保罗书信中的训诫，与其说是在运用逻辑推理，不如说是在动之以情，它们借助于直观的感性形象，以诗体形式而构建。

《马可福音》保留了刚开始传道时使用的阿拉米语的某些口语特点和语言色彩。它和《路加福音》、《马太福音》一样，采用了古代和中世纪文学中屡见不鲜的将形形色色口头传说编在一起的方法。列入《新约》的保罗书信很像伊壁鸠鲁的书信，但语气更亲切、更坦诚。作为正典的《使徒行传》也根据同样的精神编写，不过更广泛地运用了希腊化时代历史编纂学的手法。约翰《启示录》则几乎完全是按照东方末世论文学的精神写出来的，

《旧约》先知们那些充满灵感的言语和神秘的大彻大悟，经过基督教的加工，又在这里再现了。

522·

二世纪上半叶，希腊语的基督教文学重新调整了神学方向，同时，古希腊罗马哲学和古希腊罗马优秀著作对它的影响也有所加强。《约翰福音》里已经可以清楚地感觉到改变以后的精神气氛。作者借耶稣之口宣扬自己的形而上学和基督学，如果说在前三篇福音书里耶稣行奇迹是为了减轻人们的痛苦，那么在这里奇迹的作用就是证明耶稣的神的本性。神学的问题和建立教会的问题，在使徒保罗较晚的几封书信里和以它们为典范创立的整个书信体裁里开始占据主要地位。在新出现的启示录（赫马的《牧人书》、彼得的《启示录》）里，近东的末世论在很大程度上为古希腊罗马的概念所取代，而神秘的阴间幻像却成为阐述教会伦理教条的文学手段，最后，第一批护教论（阿里斯提得斯的、查士丁的）的出现标志着最终完成了从直接、直观的旧式基督教文学向按照希腊范本创立的分析和富于哲理的文学的过渡。

无论就实质还是就形式而言，早期基督教文学都不带地方性，这一特点使它以惊人的速度和广度传播开来。时代的意识形态混合性（这是希腊化的遗产）以及刚刚历史地形成的统一的"罗马世界"导致并推动了这一过程。事实证明，基督教每一次都能够同新的语言和新的文化发生联系。翻译对福音传道并不构成障碍，因为传道诉诸人的本性本身，它不奢望成为思辨哲学。它的工具是寓言、劝谕故事、祈祷和神秘的启示；它依赖的是以箴言形式表现的智慧和民众的信仰，而这些都是没有语言障碍的。基督教诞生不久就在小亚细亚和埃及找到了合适的土壤，并从那里迅速向希腊罗马统治下的地中海沿岸地区蔓延。另一方面，它二世纪便在美索不达米亚和叙利亚流行，四世纪初又传入萨珊王朝的波斯、印度及更远的中央亚细亚和中国。另外，由于希腊传教士，但更多还是由于阿拉米传教士的活动，基督教很快就在上埃及、苏丹、埃塞俄比亚站稳了脚跟；而在北方，它于三世纪末成为亚美尼亚、四世纪成为格鲁吉亚的正式宗教。

基督教的传播导致了规模空前的翻译文学的出现，其盛况一直持续到近代。东方基督教会的首要任务便是把《圣经》翻译成本地语，这些译本奠定了阿拉米（叙利亚）、科普特、亚美尼亚、格鲁吉亚和埃塞俄比亚文学发展的基础，或者至少在很大程度上促进了它们的发展。在西方，罗马教会一度只使用希腊语。但大概在二世纪末，北非出现了拉丁文的《新约》和最早的圣徒行传，于是拉丁文很快就成了罗马、高卢、日耳曼和西班牙等地的教会语言了。

基督教著作的译本并不是我们今天概念中的译著，把它们称做原著的

改编本、改写本或加工本倒更为合适。这些译本反映了信奉基督教的各民族的本地观念、信仰、传统。但它们造成了一定程度上的文学统一性，而基督教文学的传播，也像大体上在同一时期出现的摩尼教和佛教文学的传播一样，为某些国家之间的文化交流架设了（或加固了）桥梁。

如上所述，最早翻译成各种地区性语言的基督教文献是《圣经》。在这些语言中阿拉米语的东方方言起着重要的作用。它在基督教传播开来以前便已作为文学语言使用，随后又成为叙利亚和美索不达米亚基督教徒的正式语言。二世纪中叶《旧约》可能就由希伯来语原文译成了这种被称为叙利亚语的方言。该译本后来在"七十子希腊文本"的影响下作了校订，并增补了《新约》。以"伯西托本"《圣经》（"简明"或"通俗"之意）为名而著称的叙利亚文《圣经》在东方具有很大的意义。它随叙利亚基督教一起传入亚美尼亚、波斯、印度、突厥斯坦和中国，从一定程度上说，它的大规模传播比《可兰经》还早。

二世纪还出现了一些希腊福音书的叙利亚文译本，其中最流行的是塔提安[①]根据正典中的四福音书编著的《四福音合参》。塔提安的福音书有许多与众不同和新奇古怪的特点，后来受到教会的指摘。我们是根据叙利亚文注解和更晚的阿拉伯文译本知道这部著作的。

叙利亚文《圣经》问世后约两个世纪，即四世纪中叶，埃及的基督教徒完成了把《旧约》和《新约》翻译成科普特语的工作。科普特语是法老时代含米特语的最后一个发展阶段。当埃及的贵族政体几乎全盘希腊化的时候，多亏了科普特语，本地的民族传统才在一定程度上得以保持其连续性。科普特语《圣经》的出现也标志着希腊语被排挤出埃及的文学生活，它为发展内容丰富的科普特语基督教文学创造了条件。 ·523

五世纪时，基督教已经在埃塞俄比亚、亚美尼亚和格鲁吉亚取得胜利，《圣经》或其中的若干卷也已经被译成了埃塞俄比亚语、亚美尼亚语和格鲁吉亚语。如果说埃塞俄比亚语译本基本上是以希腊文的"七十子希腊文本"为蓝本的话，那么亚美尼亚语和格鲁吉亚语译本则译自叙利亚文的"伯西托本"《圣经》。

各种东方语《圣经》译本的涌现表明公元初几个世纪文化联系的规模之大。但是这些译本的意义并不以此为限，就像它们的意义并不限于基督教文学本身一样。它们一般都对后来的本地文学传统和文学语言产生了极大的影响，在每一个地方，其作用甚至超过后来，譬如说，马丁·路德的译本

① 塔提安，约120—175年，叙利亚人，早期基督教护教士。——译注

对德国文学和德语的作用。

不过，在东方特别受欢迎的基督教翻译文学体裁，还是构成浩瀚的伪经文学的各种耶稣生平传说、耶稣门徒和使徒的行传、受难者和圣徒的故事。这类伪经大量出现的原因，是民众自古以来就爱好神话小说和故事，而这些故事在当地传统中又十分流行。基督教作者巧妙地利用了民众的这种爱好来达到说教和宗教训诫的目的。把大家熟悉的情节放进翻译的伪经里面，这就为伪经的传播提供了条件。但随着它们的出现，习惯上的神话概念也让位于基督教神话了。

与正典著作的译者比较，翻译基督教伪经的人更难说是单纯的临摹者。他们差不多总是极力"润饰"原稿，使之适应本国的传统和信仰。所以，比如在科普特文的伪经里，我们见到的仍然是那个我们早就从古代埃及神话里耳熟能详的充满神奇和魔法的世界。科普特文的伪经大部分是所谓诺斯替教派的作品。在这些教派阐述认识宗教真知（诺斯）的途径的教义里，基督教的救世思想与东方的宗教遗产——伊朗的二元论、叙利亚—腓尼基的鬼神学、巴比伦的占星术、埃及的法术融为一体。科普特文的伪经福音书抄本（埃及人福音，马利亚福音，多马、腓力、犹大等福音）属于三至四世纪，希腊文原本一般出于二世纪。这些伪福音书中最受欢迎的是形形色色记述马利亚和耶稣的童年、救世主进坟墓和升天的故事，也就是那些可以为想象和编织奇迹提供依据的故事。诺斯替教派的其他科普特文伪经，包括以向教徒传授使精神摆脱罪恶的物质束缚的神秘方法为宗旨的《信仰及智慧》和《耶稣基督智训》也贯穿着数的法术和幻想神话。性质与诺斯替派神话伪经相近的还有科普特文的使徒行传——彼得行传、保罗行传、约翰行传、安德烈行传等。其中以《保罗与特克拉行传》最为著名。这是一部基督教小说，讲的是保罗和受他洗礼的姑娘特克拉的故事。异教徒将特克拉投入斗兽场让野兽撕咬，但本身也蒙受天惠的野兽饶恕了她。该书和许多其他科普特文行传一样，现存有叙利亚文、阿拉伯文、埃塞俄比亚文和拉丁文残篇。

在译自希腊文的译本的影响下，陆续出现了一些用东方语言写的，完全属于本地传统的经文。它们也属于伪经范畴。最早的，看来本身就是用科普特语写的伪经之一《耶稣与圣母的谈话》，跟埃及特别盛行的马利亚崇拜有密切关系。三世纪中叶用叙利亚文创作，后来被译成希腊文的《多马行传》，是一部使徒神话小说。这部小说也和伪经里常见的那样，有很多奇迹（如多马使被龙杀死的少年起死回生），但透过神话的外壳，往往可以看到多少有些可信的历史内核。例如，使徒多马赴印度的故事（故事里讲多马为贡达福尔国王建造宫殿，但不是建在地上，而是建在天上，把国王的钱拿

去施舍和赈济穷人）就像人们所认为的那样，间接地——尽管是以失真的神话形式——反映了基督教传教士渗入印度的真实历史。 ·524

从希腊文翻译过来的译作的风格和特征，对于用本国语写作和处在本地基督教文学传统发端时期的最早的东方基督教神学家，具有决定性的影响。在科普特文学中，科普特隐修制的创始人帕科米乌（四世纪初）便是这样一位神学家，他的遗著有书信和隐修规则，后来被译成希腊文和拉丁文。在叙利亚文学中，属于这类神学家的有诺斯替教成员巴尔德撒纳斯（生于154年）及其门徒。巴尔德撒纳斯本人的神学著作以及被认为是他写的有关亚美尼亚和印度历史和哲学的论文无一保存下来，但关于他的学说和推论方法，我们可根据他的门徒腓立所著《万邦律法之书》（希腊文译本中译为《论命运》）一书判断。在该书中腓立将他的老师描绘成这么一位人物：他以柏拉图对话集中苏格拉底式的方法就意志的自由进行辩论，并以各民族风俗为例提倡人不受命运的支配。

但巴尔德撒纳斯创作中作用特别重大的，还是他的宗教赞歌，即使从叙利亚文学和整个基督教文学发展的角度来说也是如此。根据巴尔德撒纳斯在叙利亚诗歌界的著名后继者厄弗冷（约306—373年）的记述，巴尔德撒纳斯写的赞美诗和为它们配的曲子不下一百五十首。被认为是巴尔德撒纳斯之子加尔莫尼写的赞美诗也不在此数之下。马尔德撒纳斯和加尔莫尼的原诗已佚，但至少在伪经《多马行传》里有两首颂歌肯定是他们一派诗人所作。在叙利亚颂歌里，基督教题材与来源于古代美索不达米亚传统的诗歌手段和词汇表达形式结合在一起，而且基督的形象有时继承了巴比伦的坦木兹的象征意义。从颂歌的性质可以断定，到巴尔德撒纳斯生活的时代，叙利亚的诗歌已经历了悠久的历史。因此，当我们先是在希腊文，尔后又在拉丁文的基督教颂歌里发现某些叙利亚颂歌的形式特点（固定的音节结构，独特的分段法，离合贯顶诗体和排偶法的运用，按字母排列的诗行，甚至韵脚）时，我们有理由认为：随着教会赞美歌作用的增长，叙利亚诗歌对西方诗歌的写法曾经产生过影响。拜占庭诗歌、后期拉丁语以及后来其他欧洲语言中轻重音格律诗的出现可能与此有关。像在许多其他情况下一样，起初渗入的渠道是宗教，随后不久，外来形式便在世俗诗歌中取得了合法地位。叙利亚诗法的这一成效卓著的作用也证明，公元初几个世纪为数众多的基督教文学作品之间的频繁接触不是单方面的，它不仅丰富了东方的文学传统，也丰富了西方的文学传统。

第一批基督教著作诞生后大约两个世纪，在东方的阿拉米世界又出现了一个新的宗教，它那包罗万象的教旨和它对文学的影响在很多地方与早期的基督教颇为相似。该教创始人摩尼出生在巴比伦，时间极可能是公元

215年或216年。他的教义也和基督教一样，在很大程度上是希腊化和罗马时代思想混合主义的产物。

摩尼教是按照东方传统的二元论建立起来的。二元论把世界看作光明和黑暗永无止息的斗争的场所，认为生命的意义在于帮助光明与善彻底战胜恶。这样一来宏观世界和微观世界两个体系就在摩尼教里合二而一了：世界的使命和人的使命完全一致；在摩尼眼里，道德观念是宇宙秩序的反映，而宇宙的构造显然体现了基本的道德原则。这一切并没有多少新奇之处，摩尼教不过吸收了许多基督教和诺斯替教、琐罗亚斯德教和佛教的思想罢了。新奇的恐怕倒是这种彰明昭著的综合。一种宗教，非但不把自己放在同其他宗教信仰对立的位置，反而心甘情愿地承认自己是所有其他宗教的继承者——一点不错，不折不扣的继承者，这还是破天荒第一次。被摩尼教经籍奉为先知即摩尼的先驱的，有亚当和挪亚、琐罗亚斯德和佛陀、亚伯拉罕和耶稣，但肩负传播完整的和最后的知识使命的则只有"光明的使者"摩尼。这样，在希腊化时期的各种宗教里，在基督教里都可以明显感觉到的宗教综合倾向，在摩尼教里便以明确的，可以说是合法的形式表现出来了。

525・ 摩尼教义包罗一切的性质，也同它那顺应时代需要的意向，即说明世上存在着恶以及清除恶的方法一样，使摩尼教义传遍世界各个角落。据说摩尼本人为了传教几乎跑遍幅员辽阔的萨珊帝国的所有省份，甚至到过克什米尔和西藏。据认为出自摩尼手笔的摩尼教经典《娑布罗乾》中说："往昔的宗教皆囿于一国、一语，唯有本教适于每个国家和各种语言，本教教理将达最远国度。"果然，摩尼的后继者和信徒把这种新宗教带到了中世纪的欧洲、埃及和巴勒斯坦、中亚和远东。亚美尼亚反对教权主义运动的保罗派和曼达派、保加利亚的鲍格米勒派、西欧的阿尔比派的世界观里都体现了摩尼教的思想。摩尼教在粟特人中和新疆的伊朗侨民区深深扎根，它八世纪初传入中国，763年至840年被奉为回纥汗国正式宗教。留传至今的摩尼教文献的残篇断章分别由叙利亚文、希腊文、科普特文、阿拉伯文、伊朗文（帕提亚文、中波斯文和粟特文）、汉文、古突厥文（维吾尔文）及一些其他语种写成。

摩尼教文学的重要特点是与摩尼教包罗一切的教义和宗旨密切联系在一起的。它们首先说明了为什么要作出努力来保护摩尼教的传教，免得由于传道时使用了多种语言，又是在众多的民族中进行而遭到篡改和歪曲。摩尼认为，琐罗亚斯德、佛陀和耶稣宣讲的教义都遭到了歪曲，他们的教会分裂成敌对的小教派，原因就是这些教会的创建人身后没有留下书面著作，他们光凭口头进行说教，而把记录教义的责任交给了自己的门徒，孰不知门徒说话是缺乏绝对权威的。摩尼教则不同于其他宗教，一开始就以有

文字依据的宗教身份出现。摩尼不仅作为先知和改革家，也作为著作家和圣书作者而受到信徒的尊崇[①]。这也是摩尼教崇拜经籍的原因。抄写和翻译经书的人在摩尼教阶中居首要位置，他们的职责就是一丝不苟、分毫不差地将经典原文的神和形临摹下来；抄本装帧精美，书法工整，饰有根据摩尼本人的训谕——传说他是一位出色的画家——设计的书眉图案和插图。这使摩尼经书被当作绘画杰作，享誉东西方。

这种保护性和力求统一的倾向使摩尼文学在它的整个发展过程中变得有点千篇一律，使它始终拘囿于那些反映公元二世纪至三世纪的前亚洲各宗教文学混合面貌的古老范文。摩尼文学的体裁也就是叙利亚和美索不达米亚的诺斯替教派和基督教教派著作里所惯用的那些体裁：福音书、使徒行传、书信、启示录、圣徒传记、赞美诗、祈祷文、颂歌等。在内容方面，摩尼文学和东方其他文学一样，充满怪诞和神奇的描写，这些描写激发人的想象力，为它提供关于宇宙奥秘的神秘之谜和谜底。假托历史的传说同神话惊险故事混杂在一起：龙呀，巨人呀，海怪呀，他们企图阻挠圣徒传道，或在海边和沙漠打断他的苦行生活，而他则靠神灵显圣战胜他们，从而证明他的信仰的灵验和威力。

随着摩尼教文学在东西方偏远国家的流传，前亚洲的传说——像其他教派一样，摩尼教徒从中汲取充实其经籍的内容——找到了新的土壤，并成为这一新文学传统的组成部分。不仅个别传说如此，有时整本书连带其神学观点和宇宙进化观也是这样。比如以粟特文、维吾尔文和科普特文残卷保留至今的摩尼著作之一《大力士经》，看来就是随意加工的古希伯来文《以诺书》，摩尼看到的是这本书的叙利亚文本。当摩尼教经书被带进新的国家时，一些尚不为这些国家知道的文学体裁和形式，包括诗歌在内，也随之传入，这情形同基督教是一样的。例如在中亚的摩尼文献残片里发现的所谓（摩尼教使徒马拉莫的）《多马圣诗》，它那以对偶和重叠为基础的诗节结构，遵照的就是闪米特语诗歌的一般格律。这类对偶和重叠也是《彻尽万法根源智经》里那些据认为是摩尼本人所写的诗歌的特点：

· 526

我是恭顺的信徒，

① 摩尼写了多少书，在不同国家的摩尼教里传说不一，由四本至七本不等。最有可能属于他的著作有下列几种：《彻尽万法根源智经》（《生之福音》）、《大力士经》（《巨人书》）、《净命宝藏经》（《生命的宝藏》）、《秘密法藏经》（《秘密书》）和《娑布罗乾》。前四部是用阿拉米语写的，最后一部用中波斯文写。但留传下来的主要是科普特语、维吾尔语和粟特语残简以及后世作者的引文。此外，现在知道的还有一些摩尼书信片断，可能还有几首他写的赞美诗。

诞生在巴比伦的土地上。
我诞生在巴比伦的土地上
并且来到真理的大门口。
我是传道的信徒，
离开了巴比伦的土地。
我离开了巴比伦的土地，
去向全世界发出召唤。

但是，不管摩尼教文学中划一的倾向多么强烈，摩尼教在具有各式各样传统的民族中进行传教的需要，终究还是使它相当广泛地吸收了流行于传教士所居留国的传说、神话、宗教信仰和观念。摩尼教文学没有放弃自己的原则，而是把教义的严肃性和形式的灵活性结合起来，从而表现出它可以随时根据需要以新的外貌出现的能力（多神教的或基督教的，神话的或伦理学的）。结果，凡是摩尼教所接触过的几乎每一个宗教都倾向于把它视为自身的异端。这种情况还表现在摩尼教徒很容易将外邦神灵放进自己的万神殿，或者把他们同摩尼教的高层人物或抽象信念混为一谈。在中世纪伊朗的抄本里，用叙利亚文写的摩尼原著中的人物，配上了伊朗的名字：始祖称为阿胡拉·玛兹达，滋养万物之神称为密特拉，等等。在中央亚细亚的残卷里，摩尼常常被描绘成佛的最后化身，还提到一些别的佛和菩萨的名字。文学的形式和体裁也有这种情况。在东亚，摩尼教的神学文章经常采用佛经的形式；在欧洲，则取希腊护教论或书信的形式。

摩尼教文学的惯用文体是寓言。一般说来，摩尼教的寓言要么直截了当地从《圣经》文学里搬过来，要么在精神和内容方面与后者大同小异。譬如，在吐鲁番发现的残卷中，有一卷讲一个有钱人请国王及其亲信到家里作客的故事。这人盛情款待国王和臣僚，可是在该上灯时忘了点灯。国王怀疑他图谋不轨。主人发觉国王态度有变，吓得晕了过去。这时他的仆人连忙在国王面前点起无数灯火。国王知道冤枉了主人，赦他无罪，并给予赏赐。这则寓言后面的训诫说，这位没有点灯的主人代表虔诚的出家人，只是常常虑事不周；他的仆人表示他的善举；国王代表摩尼本人；廷臣则表示教会的代表，等等。这种寓言本来完全可以放进基督教的福音书，而不应出现在摩尼教的传教里。

可是在粟特人的摩尼教经文里可以见到另一种性质的寓言："从前有一口池塘，塘里有三条鱼。一条只有一种思想，另一条有一百个思想，第三条有一千个思想。有一天，来了一个渔夫，撒网捕鱼。他捉住两条思想很多的鱼，却没捉住那条思想单一的鱼。"这个寓言跟印度《五卷书》的一系列改

编作品和阿拉伯的《卡里来和笛木乃》里的一则寓言一模一样。它像摩尼教里许多穿插的其他故事一样，是直接从摩尼教传教地区各民族的民间创作中借用过来的。

一方面由于摩尼教徒大量汲取本地民间口头创作和文学文献的主题、情节和形式；另一方面由于他们的团体遍及从大西洋到太平洋的广大地区，他们的经文随之在这一地区流传，许多研究者都倾向于把摩尼教文学看作是流行于远东和欧洲之间的所谓“流行”情节和故事的传播渠道。当然，摩尼文学并非唯一的这样的渠道，甚至可能不是最重要的渠道；但不应忘记，比如，作为拜占庭小说《瓦尔拉姆和约瑟夫》的基础的释迦牟尼（佛）传说，最早是在一篇亚洲的摩尼教经文里发现的，或者根据比鲁尼的叙述，《卡里来和笛木乃》是伊本·穆格法从波斯语译成阿拉伯语的，目的是把读者吸引到摩尼教里来。

还有一种世界性宗教是佛教。以它为背景的文学在公元头一千年的初期成功地跨越了地域和语言的界线和障碍。

佛教徒的早期传教活动是在阿育王在位时期（前268年—前231年）。据佛教史籍和阿育王自己颁布的刻在岩石和石柱上的敕令记载，他所派遣的传教者到过克什米尔和喜马拉雅山，晋谒过在埃及、叙利亚、马其顿、伊庇鲁斯和基列纳的希腊国王，到过锡兰（斯里兰卡）以及一个叫金地国（现代研究者有时认为它就是缅甸，有时又认为它指整个东南亚）的地方。他们的活动在锡兰取得了最大的成效，佛教成为这个岛国的国教，从此锡兰的文明长期处于佛教影响的直接支配之下。



根据传说，公元前一世纪锡兰国王婆多含摩尼在位时，曾用巴利文写出佛教典籍《三藏》，后来又用巴利文和地方语僧伽罗文撰写了许多极重要的，受到各国佛教尊崇的哲学、历史和艺术经文。由于佛教及随它一起传入的语言和文化，中世纪的锡兰文学在很多方面可以看作古代印度文学的继承者之一。

然而佛教真正成为世界宗教是在阿育王王朝后三个世纪，并且与佛教历史上两件大事有密切关系。一件发生在内部：北传佛教形成新的派别——大乘佛教。一件发生在外部：一世纪时在北部印度及其附近地区建立了强大的贵霜帝国。贵霜国可能是游牧的月氏部落的分支，其版图包括塔里木河流域、阿富汗、巴克特腊、克什米尔和旁遮普的广大地区，扼居中央亚细亚和中国与小亚细亚、埃及、希腊和罗马的通商要道。贵霜国统治者的思想和生活方式是兼收并蓄的：他们的钱币上铸的神像既有希腊神，也有伊朗神、印度神。最著名的国王之一迦腻色迦（约一世纪末至二世纪初）一人兼有四个皇帝称号：中国的（“天子”）、伊朗的（“诸王之王”）、印度

的（“大君”）和罗马的（“恺撒”）。历史上以“犍陀罗艺术”著称的贵霜艺术，除伊朗因素外，还兼有希腊和印度成分。因此，当一世纪贵霜人把佛教定为正式宗教时，佛教便具备了同时向东方和西方扩张的现实条件。

但是，前面已经说过，贵霜人信奉的佛教是与原始佛教迥然不同的新教派，叫做“摩诃衍那”（“大乘”）。在大乘佛教里，佛教与各种新宗教信仰相一致的地方更加突出。居中心地位的是论述类似神的所谓菩提萨埵的学说。菩萨至圣至尊，法力无边，但为了救苦救难，他们自觉自愿暂不进入涅槃境界。在这一点上大乘佛教反映了当时全世界宗教中普遍存在的盼望救世主降临的心情。大乘佛教着眼于广大各阶层民众，这就是为什么它重视普通俗家人的需要和责任，而不像早期佛教那样重视僧徒的需要和责任，重视实际的利他主义，而不重视苦修苦行的原因。在大乘佛教里，原先对佛陀的理解被对神化了的救世主个人的崇拜所代替，佛教不仅成为向信徒阐述获救的哲学理论，也成为民众的充满激情的宗教。这就注定了它将越来越受欢迎。

佛教能在印度境外传播，它的内部的灵活性，它与其他世界性宗教都具备的那种适应外邦崇拜对象的能力，也起了很大作用。佛教在贵霜王国时便已吸收了某些外来因素（如对塑像顶礼膜拜）。随着佛教的进一步传播，它又轻而易举地接受了其他宗教的观念和仪式，把当地的神祇放进了自己的万神殿，一次又一次变换佛教教理的表现形式。

另外，佛教还有一个有吸引力的地方，即它处处以印度文化的代表身份出现，不断用印度文化的传统去丰富其他民族的精神生活，向它们传播印度哲学、科学、艺术和文学的精髓。

佛教一世纪时即从贵霜王国向外渗透，一方面传入亚洲北部，一方面传入塔里木河流域。关于佛教在中亚的传播（再往西，即在欧洲，佛教便一直不曾盛行过），远到撒马尔罕的广大地区出土的大量佛教文献可以说明一个大概。前面我们提到，帕提亚文的摩尼教经典不得不渗入许许多多佛教观念，有时甚至采用佛经或本生经的形式。梅尔夫城（在土库曼）遗址发现的写在棕榈叶上的古代手写文献，其中就包含叙述佛的生平的一篇篇故事，这些故事在手写本里被称为瓦达纳（古印度的阿瓦达纳[1]）。同时，根据考古学家发掘出的一尊塑像判断，萨珊波斯的佛教徒把歌谣中的伊朗民族英雄鲁斯塔姆认作自己的菩萨。



佛教在中央亚细亚的影响增长得更快，更顺利。公元最初几个世纪，在

---

① 意为“譬喻”。——译注

阿克苏、库车、喀喇沙尔[①]和吐鲁番建造了数以千计的佛塔和寺院。和田的寺院不仅在新疆，而且在中国内地甚至印度都负有盛名。塔里木河流域的居民在接受佛教的同时，也开始知道婆罗门教的神（湿婆、俱毗罗、象头神）和印度的科学和行政管理方法，以及印度的文字和文学，其中首先是佛教文学。

由于二十世纪的考古发掘，在塔里木河流域发现了梵文佛经、马鸣[②]的宗教剧和摩咥里制吒的赞歌及普拉克里特语的《法句经》。各种本地语——库车语、喀喇沙尔语（塔哈尔语的方言）、和阗语（波斯语）的文学活动也同时发展起来。在这种情况下，不仅这几种语言的文学，而且文学语言本身也在梵文的有力影响下逐渐形成。梵文文艺作品（如摩咥里制吒的赞歌）、许多大乘佛经、医学和天文学著作都通过这几种语言的译本介绍过来。后来（从四世纪起）这类被大大本地化，经过加工、补充，最终编出来的佛经和论文，已经面目全非了。这些后来的佛经有一个显著特点，就是把佛教的信条同摩尼教、儒教甚至从当时来到中央亚细亚的聂斯脱利派教徒那里搬过来的基督教思想结合在一起。

一世纪时，佛教由塔里木河流域传入中国内地，但有材料说最早的佛教传教者在此之前已在那里出现。传说东汉明帝梦见一座金塑佛像，于是派使者去贵霜国。65 年回国的使者，带回许多梵文佛经和迦叶摩腾、竺法兰两位印度僧侣。从此，传统上就把公元 65 年作为佛教传入中国的时间。迦叶摩腾、竺法兰用汉语翻译了五部佛经。四部已佚，现仅存一部《四十二章经》。该经系由各种不同的佛教著作汇编而成的通俗改写本，被认为是第一部汉译梵文佛经。

此后几个世纪中国的译经活动达到空前未有的规模。三世纪初印度僧侣共翻译了三百五十多部佛经。这些僧人中，最突出的是安清（即安世高，148—170 年）和支娄迦谶（二世纪末）。相传从中央亚细亚来中国的竺法护（三世纪末至四世纪初）一人所译经文即不下两百部，其中包括著名的《普曜经》（《神通游戏经》）。印度人鸠摩罗什（五世纪初）及其弟子又向中国人介绍了一百零六部大乘佛经（其中五十余部保存完好）。据认为，在中国最负盛名的佛经《妙法莲华经》（《妙法华经》）即系鸠摩罗什本人所译[③]。

也跟一般所说的宗教文学一样，这些译经完全不是原著的翻版。译者

---

① 即现在的新疆焉耆回族自治县。——译注

② 马鸣，约一、二世纪间，古印度佛教诗人、哲学家，大乘佛教著名论师。——译注

③ 后来所有这些译著连同许多其他译经汇编成中国佛教徒的圣典《三藏》，于公元九世纪第一次印行。在收入汉语《三藏》的 1661 篇经文中，绝大部分（1467 篇）译自梵文，但有 194 篇是自编的。

运用了中国人习惯的术语，对梵文原本进行整理、扩充、修改，使之适应当时的需要和本地的风俗。因此，假如哪一部分梵文佛经失传，是无法根据汉译本还原的。有的译经，特别是鸠摩罗什译的佛经，完全可以看成中国自己的文学作品。佛教文学经典著作的译本，如竺法护翻译的马鸣著作《佛所行赞》(《佛本行经》)，则更是不折不扣的独创作品，这本书里用二十八首诗歌代替了原来的十七篇梵文经文。

529· 中国很早就有自己的类似梵文佛经早期译著风格的佛教著作。最早的一部当推哲学家牟子(170—225)的《理惑论》。作者将佛学同孔子和老子的理论加以比较，试图证明它的优越性。一些研究者认为，牟子这篇以对话形式写的论著与巴利文的《弥兰陀王问经》有许多相似的特点。巴利文和梵文样板对诗人曹植(192—232)的颂佛诗有过影响。曹植是佛教颂歌(梵呗)文体的先驱。这一体裁从六世纪起大为盛行，对唐代诗人产生了明显的影响。佛教的传教和佛教《本生经》、《譬喻经》的译本对中国圣徒传记文学的影响更大更明显。受其影响的首先是道家文学和十分流行的骈文，一种类似印度框架小说的、穿插诗歌的叙述散文体裁。后来不仅佛教题材，就连传统的中国题材也逐渐采用骈文体裁，而印度成分也通过这一体裁进入了中国的小说和历史故事。

佛教在中国的繁盛期延续到十一世纪。它之所以受到欢迎，部分是由于它被看作是一种近似道家而又比道家更富于哲理的学说。另一方面，它那丰富多彩的神话和祭礼弥补了儒家明显不足的有声有色的直观性和信仰的实证性。在中国，佛教不仅影响文学，也影响到建筑、绘画、哲学，不过它终究还是被由它充实起来的各种本地宗教，首先是新儒家排斥而退居次要位置。

但中国的佛教在开始衰微之前便已传入朝鲜(四世纪末)，并由朝鲜传入日本(六世纪末)，促使这两个国家开始了解中国的文学和文化，并且在很大程度上决定了当地文学传统的性质。这种情况有点像后来汉地佛教对西藏(七世纪起)和蒙古(十三世纪)的影响。此外，中国的编年史和考古发掘分别证实，在公元最初几个世纪佛教从印度北部向中央亚细亚和远东扩张的同时，它也(从印度南部和锡兰)向东南亚传播。公元一世纪至二世纪，也可能更早一点，佛教传教者便在缅甸、暹罗(泰国)、柬埔寨、占婆(现越南境内的国家)和印度尼西亚传教。起初佛教在这几个国家处处同婆罗门教并驾齐驱，因此在当地文学——照样也只保存了一些相当晚的文献——中，既可以感觉到梵文的史诗、戏剧、《五卷书》的影响，也可以同样感觉到佛教哲学及文学体裁的影响。在大多数上述国家里，佛教的影响至今犹存，古老的巴利文文学现在仍未失去其作用。

这里所说的公元初几个世纪的三种世界宗教（基督教、摩尼教、佛教）尽管各有千秋，却有着类似的思想根源，在宗教文学的传播内容、形式和性质上表现出共同特征。当时正值欧亚广大地区向封建制度过渡，在西欧与中国、印度与波斯等地旧国家的废墟上纷纷建立起封建王国。生产的发展、达到较高水平的经济和贸易往来，使当时文明世界内部文化、思想的相互完善和相互交往日益加强。在新的历史条件下，民族和国家的障碍对文学来说不再是不可逾越的了，至少这些文学所使用的语言中有几种已远远超出了它们当初所在的范围，如希腊文、拉丁文、叙利亚文、梵文、巴利文。

此前，在第一个历史转折时期，即在原始公社制度内部奠定阶级社会基础的时候，居主要地位的是在斗争和磨炼中整顿和改造世界的理想英雄人物。在第二个转折时期，即新纪元起始时期，出现了新的形象，即了解人的痛苦并力图解脱其痛苦的人的形象，该形象在这一时期的宗教—文艺意识中得到了初步的体现。

第一个时期的文艺思想产生了与其理想人物相适应的文学体裁：神话颂歌和哲学颂歌、史诗，以及晚些时候的英雄正剧、悲剧。第二个时期的文艺思想则通过寓言、劝世箴言、传记、感情洋溢的抒情诗表现出来。公元最初几个世纪令人瞩目地建立起来的各国文学间的接触和联系，使这些体裁得到广泛的传播和确立。

# 结 束 语



第一卷里介绍的文学，其历史跨越了漫长的时期，超过了三千年。这些文学属于很多民族，他们分散居住在古代世界相隔几千公里之遥的不同文化区域，有时彼此完全不了解，甚至闻所未闻。因此，对于这个距离我们如此遥远、无法一眼看透且毕竟研究得并不充分的时代，是很难简单划一地谈论其文学过程的。然而，古代各国社会和经济结构的某种相像性，这些国家形成口头文学和书面文学的历史条件的相像性，必然为我们在这一卷里所研究的那些文学的发展准备了某些共同的特点和趋势。

我们把古代世界的文学分期的基础划分为所谓“古老的”：即亚洲和非洲——埃及、两河流域（苏美尔和巴比伦）、赫梯—胡里特和乌加里特—腓尼基（迦南）——的远古文学，和“年轻的”，或古典的文学：中国的、印度的、伊朗的、希伯来的文学，以及欧洲的古希腊罗马文学。“古老的”文学主要在公元前三千年至公元前一千年初这段时期内发展；“年轻的”文学则在公元前一千年时期发展，并且鼎盛时期及其最重要文献的编定不约而同地发生在这一千年的下半段。不过，我们把远古文学同古典文学划分开来，根据的却不仅是年代标准。

“古老的”文学没有自己的前辈。在我们看来，它们仿佛是从“无”中产生的（实际上大概不是这样的，但可惜我们现在没有掌握确切的资料），因而，像苏美尔或埃及这样的国家便理所当然地被认为是我们文明的发源地。与“古老的”文学不同，“年轻的”文学总是依靠某个更早的文学发展阶段，或者广义地讲，某个更早的文化发展阶段。比如，在希腊文学或希伯来文学形成时，埃及、巴比伦和迦南传统起了相当重要的作用；对于中国文学和印度文学来说，殷文化特质和哈拉巴文化特质是极为重要的，它们分别是中国和印度领土上最古老的文化遗产。

而且，“古老的”文学囿于自己在古代世界的生存空间，甚至他们传给自己的后继文学的那些创作的动力都传给了自己的后继者——文学家们，而

甚至这些动力，也早在古代就已被后者利用殆尽。相反，“年轻的”文学的历史是“开放的”，在随后的时代里延续下去了。再次，这些文学作为主题、情节和艺术形式的主要源泉，直到近代都是各广大文化地区许多文学的经典范本，比如古代中国文学之于东亚文学，古印度文学之于南亚和东南亚文学，古希腊罗马文学之于欧洲文学。

最后，“古老的”文学为人所知主要是由于考古发掘和偶然发现，因而我们熟悉的大部分是零碎摘录和残篇。与此不同，各种“年轻的”文学，在超越古代时期的自身传统的轨道上，保留了下来，它们的文献以汇集成典籍或供后来校订者和编撰者摘编和加工的形式传至今日。

在“年轻的”文学当中，欧洲古希腊罗马文学占有一个特殊的位置。它与其他“年轻的”文学一样，有许多重要的特点，与此同时它又像许多“古老的”文学一样，在古代已经度过了自己的完整发展阶段（不过是在新的水平上），从而展示出东方更加保守的那些文学尚未具有的多样性和艺术概念的成熟性。因此，古希腊罗马文学传统在某些方面表现出与后来历史阶段的许多东方文学（它们在中世纪时期完成了自己的古典发展阶段），而不是与其同时的东方文学相符的类型学特点。

通过研究古代世界的文学特点，我们确信在它们的形成时期，有两类具有代表性的文献：一类是叙事的（关于神和英雄的苏美尔—阿卡德史诗、关于丹尼尔和凯列特的乌加里特史诗、关于库马尔比和乌里库米的赫梯史诗、印度的《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》、希腊的《伊里亚特》和《奥德赛》，等等），另一类是仪式和神话的。后者在亚洲的古典文学中编入了庞大的宗教法典（中国的儒家《五经》、印度的《吠陀经》、波斯的《阿维斯陀经》、希伯来的《圣经》），但它们自始就以单独的仪式圣诗、颂诗、寓言、咒语、神话和传说故事的形式存在过，就如我们常常在东方远古文学（埃及文学、苏美尔—阿卡德文学、赫梯文学和乌加里特文学）保存下来的文献中发现的那样。在谈到这两类文献的时候，我们指的是古代文学的口头创作。有意思的是，无论是古代的宏伟史诗，还是宗教圣典，都不是一蹴而就地形成的，而是长时期内以口头传说的方式，在流转、变化和运动的过程中发挥作用的。古代文学的这种口头起源、口头史前史，使它们大多数都具有深远的影响。

古代文献与民间创作的承继关系和它们曾经有过的口传阶段，表现在古代整个文学发展过程的基本特征方面。古代文学留存至今的许多作品，有不同的版本，反映了它们不断完善和改变的内部组成部分和外貌；还有一些文本（比如《伊里亚特》和《奥德赛》），是在它们创作出来后过了好多年，才大致确定了统一的面貌。书面文学中长期保持重要作用的是纯民间

口头创作的若干体裁（童话、寓言、谚语、婚庆和劳动歌谣等等），或者说无论如何是这样一些作品，它们的形式本身及其结构，都证明了它们具有口头起源（各种各样的对话和论辩、训诲、箴言、预言）。民间口头创作起源影响到古代著作的修辞色彩，使这些作品充斥着形形色色的成语和韵律套语（固定说法）、重复、叠句、排比，也影响到其内容的神话色彩，这种神话色彩不仅对于文学发展的早期阶段，而且对于相当晚期的发展阶段，都是很典型的。

大多数古代文学的文献具有口头性质，或者至少起源于口头创作，这就涉及某种假定性，也涉及有意无意地在我们所研究的阶段扩大使用“文学”这个术语的范围（不要忘记，拉丁文 littera 意为“字母”、“书面文本”）。之所以在使用这个术语时增加了假定性，也因为在古代时期范围内，大多数国家的文学还没有从其他精神活动中独立出来，于是不容易，而且往往简直不可能把宗教作品同世俗作品区分开来，也不可能把真正的艺术作品同事务性的、哲学的和法律的作品区分开来。

我们在与埃及文学史接触时，总习惯于将精神上接近《圣经·传道书》的著名的《竖琴手之歌》看作是哲学政论作品，其实，就起源而言，该作品属于宗教仪式文学；再说充满现实描写的《赛努希的故事》，我们也总把它看作是历史小说，其实里面采用自传墓志铭的形式是有意为之。显然，当我们遇到一些作品，其中反映出古人关于他们文学作品的结构和篇幅的个人观点时，比如苏美尔文学书目或中国最早的语文学家之一班固（公元一世纪）的《艺文志》，我们首先看到里面提到并选入了“非艺术的”、实用的作品（医学的、宗教仪式的、教学的和军事事务的等等）；其次，它们所提出的为文学作品作体裁分类的原则本身就是我们不习惯的。因此必须指出，假如我们把古代文学作品划归为史诗或抒情诗，历史作品或训诫作品，那就是以后来的文学体裁类别加诸其身。然而，这样的做法是正确的，因为古代文学随着自己的发展，意识到了自身的艺术和美学目的，于是从旧的混合形式的外壳中逐渐萌生出新的、我们所熟悉的文学样式和体裁，它们注定要成为下一个时期的主角。

口头创作形式占优势，缺乏自觉的艺术意识，这一切造成了一个广为人知的事实，即古代最重要作品的作者都是匿名的。印度《梨俱吠陀》的颂歌，被认为出自受神灵感召的神话哲人之手；《圣经》的《摩西五经》被归属于神奇先知摩西的杰作；在许多苏美尔和阿卡德文献的末尾常常有这样的话：“录自神之口”。中国文学里的孔子、老子、墨子，埃及文学里的伊姆荷泰普、杰德弗霍尔、普塔霍特普，希伯来文学里的大卫，伊朗文学里的查拉图士特拉，实际上这不过是一些人名而已，与其说反映了它们所代表的主

532·人在创作相应的文献中确实起了作用，不如说是以这些人的威望使该作品变得神圣。甚至毗耶娑、跋弥、欣里克温宁尼，在某种程度上可能还包括荷马，都不是我们所理解的作者，而仅仅是传统上从参与建构《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》、《吉尔伽美什》、《伊里亚特》和《奥德赛》的众多叙事歌手中挑出的一个最著名的讲故事人。

当然，这种起先挑选传说的名字，后来挑选真实的名字的做法，证明了关于"诗人"，即编故事人的概念是逐渐形成的，然而从总体上看，古代文学作品与其说是个别人的创作，不如说是集体活动的表现。因为如此，就很难从大多数古代文学文献中区分出个人风格的特征，也因为如此，不仅在古代，而且在中世纪就长期存在着文学主题和表现手段方面的那种墨守成规。

上述通过对古代个别文学作品的观察所获得的看法，在很大程度上适用于东方各族的文学，而在较小程度上也适用于欧洲古希腊罗马时期的文学。更确切地说，古希腊罗马时期的文学是具有一些显著的特点的，但主要是在其古老阶段，在荷马、赫西俄德和早期抒情诗人的作品所代表的阶段。公元前六世纪至前五世纪，即希腊第一批哲学家、历史学家、悲剧作家从事创作的时代，标志着一个决定性的转折。然而值得注意的是，大约就是这个时代，在二十世纪的学术文献里获得了一个名称——"轴心时代"(Achsenzeit)，它的十分重要的意义不限于希腊。这是《圣经》先知们、中国的孔子和老子、印度的佛陀、伊朗的查拉图士特拉的时代；这是最强劲的精神运动的时代(通常采用宗教形式)，这些精神运动希冀给世界以包罗万象的、哲学的解释，并予周围社会现实以尖锐的批评；在这个时代，不仅希腊一国，还有东方一些文明古国，阶级的分化正在加剧，灵活的国家体系也正在形成之中，中央政治行政机构与地方自治互相结合，城市迅速繁荣，手工业和商业获得发展，书写和识字在社会中所起的作用大大增强。所有这一切都给公元前一千纪下半叶的欧洲文学和东方文学的发展提供了新的动力。但是，假如说在印度文学、中国文学和近东文学中，文学过程的重大进展刚刚开始形成，而古代风尚的传统仍然长期发挥着作用，那么，在古希腊文学中正发生着明显得多的变化：文学完全成为一种特殊的意识形态形式，形成了独立的文学理论，体裁、风格、个人著作权等概念获得承认，语调被用于各种文学手段本身，描写人和现实情况。因而以希腊古典作品为代表，已经开始形成一种文学类型，古代世界在某种程度上通过中世纪世界的精英，将它传到了近代。

对古代文学发展过程的特点的回顾，使人发现其中有一些艺术形式和倾向，处于萌芽、混合型和成熟状态，具有暂时性和地方性，还发现一些倾

向则是长期和世界性的。属于后一种情况的是不同文学之间的交换、互相丰富，以及有时候是真正的文学综合的倾向。世界性的文学从一开始就是作为全人类共同活动的成果而形成的。

我们知晓，直接的借鉴将苏美尔、亚述—巴比伦、胡里特、乌加里特和赫梯文学连在了一起，在某种意义上它们可以看作是同一种文学传统的几个彼此替换的阶段。同样的，这种传统，还有埃及文学的传统，在许多方面决定了古希伯来文学的性质。最后，在公元前二千年时与迈锡尼和米诺斯文明有着多方面接触的近东文化的影响下，逐渐形成了希腊文学，其中渗入了东方情节、形象、艺术形式。远古时期也一样，曾逐渐形成近地中海的（或称欧亚非的）文化和文学带。近地中海地带各民族文学之间的密切联系，仿佛在希腊化时期（当时，该地区各国的许多文化成就被整合起来），以及随后的公元最初几个世纪里，随着基督教和基督教文学的传播，再次突显出来。

人所共知，伊朗文学和印度文学的源头也是共同的，这表现在远古伊朗文献和印度文献的惊人相似（例如，《阿维斯陀》和《梨俱吠陀》中的有些颂诗非常接近）。这两个文学传统接下来的发展道路越来越分离，伊朗文学部分地靠拢了近东文学传统，仿佛成为连接中东和近地中海文化带的中间环节，而印度文学则在很多方面决定了中央亚细亚、南亚和东南亚各国文学发展的特点。印度影响在这些国家里的扩展，明显要托佛教传播之福，佛教不仅是一种宗教，而且也是文学和艺术。与此同时，佛教文学还在亚洲的另一个文化地带继续推进，那就是远东，中国文学传统构成其基础，而这个地区，如同古代世界的其他地区一样，也绝不是针插不进、水泼不进的。



文化地带在共同合成物中与古代世界各国的文学传统结合在一起，它们仿佛就是中世纪文化区域的原形。作为古代近地中海文明留下的遗产，拜占庭文明在东南欧和东欧占有优势地位，本身也进入了欧洲文明的范围。罗马文化是这个共同欧洲文明的另一部分，它所控制的范围是中欧和西欧。阿拉伯文化颇大程度上重复了希腊化时代的文化之路，它沿着中东和近东的广阔地域传播，一直把自己的前锋阵地推进到西班牙和印度尼西亚。印度文化和文学推动了西藏、蒙古、缅甸、柬埔寨、老挝、暹罗、爪哇中世纪文学的发展，中国则推动了日本和朝鲜文学的发展。中世纪文化区域是在新的国际接触和联系的基础上形成的，但这些接触的形式和区域的边界本身往往是由古代业已形成的文学共同体的性质和范围预先决定了的。

假如我们不是把古代文学看作封闭的现象，而是从文学和文化的整个后续发展的角度来看，那么，古代文学的意义就会最充分地展现在我们面

前。当然,假如把马克思评价希腊艺术的话用到它们身上,即认为希腊艺术反映了"人类童年时代"[1],那么,古代各民族文学的成就也是不可重复的,正如它们的"魅力"不可重复一样。然而在远古文学中同时还包含着似乎处于萌芽状态的后来大多数的文学形式和各种类型的艺术世界观,文学与现实生活的各种典型的关系形态也已确定下来。在古代已经形成,或者至少,逐渐形成了现代文学体裁系统依据的所有各种体裁,奠定了文学理论和美学的基础,确定了诗人的使命和社会作用,发现了最有效的、首先是人道主义的文学价值的标准。

在这方面引人注目的是,不断"回顾"过去,这种回顾无论对新的西方文学,还是对东方文学的发展,都引发了卓有成效的推动。在东方,"复古运动"大约是整个历史时期每个民族文学的代表性特点,西方则在其他许多时期由"复古"而产生出整个时代——文艺复兴时代和古典主义时代。在二十世纪,对古代文学的兴趣,对古代文学的意识形态、题材、加工情节的原则的兴趣,也具有高度的现实性;在欧洲,这种兴趣与前几个时代不同,已经不仅仅盯着欧洲的古希腊罗马文学了,而且与其说是盯着古希腊罗马文学,不如说是盯着整个古代,包括各种东方文学,对这些文学的了解一直受到我们的重视,这一点表现得十分明显。

可以想象,对古代文学的类似回顾在不同的时期抱有不同的目的,每一次都提出一个变形的古代面貌。但这种情况恰恰证明了古代文化具有全人类的价值,而且这一价值不是静止的,是能够增长的,能够随着后来文学和文化的发展显示出自己所有的新的方面和可能性。

我们的时代,是更深刻和更有利于感受文化遗产及其传统的时代。在任何时代,尤其在我们这样的活跃的时代,对传统的感觉,对过去与现在——并通过现在——与未来的联系的感觉,必须先要具有一个条件,即理解历史过程的完整性,理解自身在其中的地位,理解历史过程的前景和趋势。尽管文化传统由创作时代、创作地点和意义各不相同的许多成分组成,然而其共同性在某种程度上是由其源头预先决定的,在这些源头中,最重要的一个无疑是——古代世界的文学。

---

① 《政治经济学批判导言》,《马克思恩格斯选集》第2卷,人民文学出版社1972年5月第1版,第113页。——译注

# 人名索引*

阿波罗多罗斯(雅典的)Аполлодор из Артемии 517
阿波罗尼奥斯
阿波罗尼奥斯(埃多格拉夫的)Аполлоний Эйдограф 403
阿波罗尼奥斯(罗得岛的)Аполлоний Родос-ский 48,306,369,403,412,413,415,416,422,460,481
阿波罗尼奥斯(佩尔吉的)Аполлоний Перг-ейский 402
阿波罗尼奥斯(提亚纳的)Аполлоний Тиан-ский 505
阿塔西努斯 Варрон Атацинский 311,432,449,455
阿阇世王 Аджаташатру 227
阿尔基洛科斯 Архилох 307,311,334,335,337,338,461,463
阿尔凯奥斯 Алкей 306,337,338,339,463
阿尔凯西劳斯 Аркесилай 400,420
阿尔克曼 Алкман 340
阿尔奇弗龙 Алкифрон 494
阿尔塔潘 Артапан 517,520
阿尔特海因 Альтгейм Ф. 264
阿尔塔薛西斯二世 Артаксеркс II 391
阿尔西诺伊 Арсиноя 411
阿耳刻拉俄斯 Архелай 362
阿法纳西耶夫 Афанасьева В. К. 13
阿夫杰耶夫 Авдеев А. Д. 24
阿弗拉尼乌斯 Афраний,Луций 430
阿格里帕 Агриппа 462
阿赫托伊 Ахтой 62,70
阿基米德 Архимед 402
阿基亚斯 Лициний Архий 438,446
阿吉塔瓦达 Азитавадд 135,136
阿迦同 Агафон 311,405
阿克齐乌斯 Акций,Луций 355,369,429,434,435,454,474
阿拉斯 Аррас 129
阿拉托斯 Арат 409,412,419,422,439,449,451,458
阿里斯提得斯
埃利乌斯·阿里斯提得斯 Элий Аристид 489,493,494,496,522
阿里斯提得斯(米利都的)Аристид Милетс-кий 422,477,498,522
阿里斯托布鲁斯(亚历山大城的)Аристобул 519
阿里斯托芬(拜占庭的)Аристофан Византийский 403,421
阿里斯托芬 Аристофан 141,306,312,356,372—377,387,406
阿里斯托吉顿 Аристогитон 312
阿里斯托尼库斯 Аристоник 419

---

* 本索引包括作者、研究者、历史人物的名称,神话和文学作品中的角色并未列入。

阿里翁 Арион 346
阿利安 Арриан 487,500
阿利斯塔克
阿利斯塔克(萨摩斯的) Аристарх Самосский 402
阿利斯塔克(萨莫色雷斯的) Аристарх Самоф-ракийский 403,421
阿列克西斯 Алексид 377,406,495
阿美尼 Амени 见 阿门内姆哈特一世 Аменемхат I
阿门内姆哈特一世 Аменемхат I 69—71
阿孟霍特普三世 Аменхотеп III 118
阿孟霍特普四世(埃赫那吞) Аменхотеп IV (Эхнатон) 72,73,127,274,275,288
阿米阿努斯 Аммиан 501
阿米欧 Амио Ж. 491
阿敏塔斯二世 Аминта II 395
阿穆南希 Амунеши 71
阿那克里翁 Анакреонт 307,339,342
阿那克萨哥拉 Анаксагор 362
阿那克桑德利德斯 Анаксандрид 377,406
阿那克西曼德 Анаксимандр 332,379
阿那克西米尼 Анаксимен 332,379
阿尼塔 Аниттас 122,125
阿尼西莫夫 Анисимов И. И. 6
阿普列尤斯 Апулей из Мадавры 304,309,477,485—489,493,495,498,499
阿萨尔哈东 Асархаддон 114—116
阿瑟利奥 Семпроний Азелл-ион 432,436
阿斯克列皮阿德斯(萨摩斯的) Асклепиад Самосский 409,410,412,414,422
阿斯提达马斯 Астидамант 405
阿坦帕尔兰 Анатпарлан 131
阿特纳奥斯 Афиней 488,500
阿提库斯
提·庞·阿提库斯 Аттик 439,444
希罗德·阿提库斯 Герод Аттик 494
阿韦林采夫 Аверинцев С. С. 13,489
阿维恩努斯 Авиен 137
阿希拉姆 Ахирам 135
阿育王 Ашока 227,229,230,231,527
哀帝(汉) Ай ди 198
埃狄图乌斯 Валерий Эдит-уй 430
埃阿纳图姆 Эаннатум 84
埃尔曼 Эрман А. 58
埃弗珀列姆 Эвполем 517
埃福罗斯 Эфор 392,408,418,419
埃拉托斯特尼 402,403,421,422
埃利采泽尔 Элицэзер 504
埃利米尔克 Элимилк 131
埃利亚努斯 Элиан,Клавдий 485,491,500
埃琳娜 Эринна 404
埃奈西德穆 Энесидем 486
埃皮凡 Эпифан 513,514
埃斯客涅斯 Эсхин 393,439
埃斯库罗斯 Эсхил 17,124,126,141,305—308,310,311,340,348,349,350—352,354—356,358,360,363,364,366,368,375,377,381,393,403,405,416,496
埃苏图 Ессемтау 80
埃瓦戈拉斯 Евагор 389
爱比克泰德 Эпиктет 306,478,486,487,489 491,500
爱克哈特 Экхарт 226
安布罗斯 Амвросий 501
安得罗尼库斯 Ливий Андроник 311,424,425,432
安提阿斯 Валерий Анциат 442,456
安谛巴特 Целий Антипатр 432,436
安谛巴特洛斯(西顿的) Антипатр Сидонский 422
安东尼 Антоний, Марк 432,438,444,453,462,491
安多喀德斯 Андокид 385,386,494
安清(安世高) Локоттама (Ань Ши гао) 528
安梯丰 Антифонт 385,386

安提奥科斯
安提奥科斯(阿什凯隆的)Антиох Аскалонский 440,441
安提奥科斯(锡拉库萨的)Антиох Сиракузский 379
安提奥科斯四世(埃皮法内斯)Антиох IV Эпифан 274,301,420,426
安提法奈斯 Антифан 377,406
安提马科斯(科洛丰的)Антимах Колофонский 404,409,410,412,465
安提帕特(塞赛洛尼基的)Антипатр Фессалоникийский 439
安提西尼 Антисфен 393,400
奥本海默 Оппенгейм Л. 85
奥尔登堡 Ольденберг Г. 217
奥古斯丁 Августин,Аврелий 14,475,515
奥古斯都(屋大维)Август,Гай Юлий Цезарь Октавиан 196,306,425,437,438,444,453—457,459,462,466,467,469,470,472,475,478,484
马尔库斯·奥勒利乌斯 Марк Аврелий 485—488,492
奥利金 Ориген 505,512
奥皮安诺斯 Оппиан 500
奥索尼乌斯 Авсоний 304,501
奥维德 Овидий Назон,Публий 306,369,415,465,467,470—472,482,495

巴巴康 Артахшер I Папа-кан 263
巴布里乌斯 Бабрий,Валерий 234,337,499
巴尔维斯 Хусроу (Хосров) Пар-виз 263
巴尔德撒纳斯 Бардесан 289,524
巴尔托尔德 Бартольд В. В. 264
巴尔托洛美 Бартоломэ Х. 264
巴霍芬 Бахофен И. Я. 354
巴克基利得斯 Вакхилид 342
巴库尔 Публий Секстий Бакул 446
巴拉绍夫,Н. И. Балашов Н. И. 13
巴门尼德 Парменид 307,331,332,412
巴乌拉 Баура М. 26
巴西勒(该撒利亚的)Василий Кесарийский 501
巴依利 Байли Х. В. 264
巴赫金 Бахтин М. М. 41
巴丘什科夫 Батюшков К. Н. 339
芭蕉 Бассё 17
跋弥 Вальмики 236,246,247,249,250,532
柏拉图 Платон 14,17,141,183,225,303,308,311,345,388,392—396,400,401,404—406,409,439,440,470,486,491—494,500,501,506,512,518,519,524
拜伦 Байрон,Дж. Н. Г. 355
班固 Бань Гу 193,201,203,531
保夫拉 Bауфра 65,66
鲍戈拉兹,В. Г. Богораз В. Г. 45
鲍萨尼阿斯 Павсаний 314,422,486
鲍特金 Бодкин М. 28
贝克梅泽 Бекмессер 16,17
贝勒尼基 Береника 414
贝文尼斯特 Бенвенист Э. 264
本费 Бенфей Т. 234
本-哈宁 бен Ханин,Иегош-уа 504
便-西拉 бен Сира,Иешуа бен Элезар 288,297—299,502,505
比巴库乌斯 Фурий Бибакул 449
比黑尔,К. Бюхер К. 25
比鲁尼 аль Бируни 526
彼特拉克 Петрарка Ф. 303,444
彼翁
彼翁(鲍里斯特内斯的)Бион Борисфенский 422
彼翁(士每拿的)Бион Смирнский 422
毕达哥拉斯 Пифагор 296,468,505,519
庇西特拉图 Писистрат 131,327,348
别林斯基 Белинский В. Г. 326,327,362,377
别洛斯 Берос 114,402,517

别特 Бете Э. 326
宾都娑罗王 Биндусара 227
波颠阇利 Патанджали 237
波格丹诺维奇 Богданович И. Ф. 499
波利比奥斯 Полибий 306,419,422,426,429,432,436 438,455
波利希斯托 Александр Полиги-стор 517
波利克拉特斯 Поликрат 340
波吕克斯 Полидевк 488
波恩 Бертран де Борн 15
波利奥 Азиний Поллион,Гай 311,456,457
波那 Бана 237
波塞多尼奥斯 Посидоний 440,447,487
波塔波娃 Потапова В. А. 63,68,78
波伊提乌 Боэтий,Аниций Манлий Северин 519
波兹内尔 Познер Ж. 67
伯克霍利斯 Бокхорис 78
伯里克利 Перикл 344,388,463,491
博普 Бопп Фр. 206
薄伽丘 Боккаччо Дж. 370
布克哈特 Буркхардт Я. 14
布鲁图斯 Брут, Марк Юний 443, 460, 463,491
布瓦洛 Буало Н. 327,463

曹植 Цао Чжи 529
查拉图士特拉 Заратуштра (Заратустра,греч. Зороастр) 228, 252, 253, 255—262, 265, 268,285,524,525,531,532
查理大帝 Карл Великий 51
查士丁 Юстин 137,311,522
车尔尼雪夫斯基 Чернышевский Н. Г. 377
成王 Чэн - ван 145,158

达尔曼,Й. Дальман Й. 241
达拉(大流士一世之子)Дара (сын Дара) 263
达马斯特 Дамаст 380
达姆斯特泰尔 Дармстетер Дж. 263,264
大红莲难陀王 Махападма Нанда 227
大流士一世 Дарий I (Кодоман) 38,80,263,301,380,381
大卫 Давид 273 275, 277, 278, 284—287, 509,531
戴奥尼修斯二世 Дионисий П. 393
戴奥尼修斯一世 Дионисий Сиракузский I 389,406
戴克里先 Диоклетиан 501
但丁 Данте Алигьери 504,512
德哈拉 Дхалла М. Н. 264
德米特里(法莱雷奥斯的)Деметрий Фалерский 402,418
德米特里一世 Деметрий Полиоркет 491,517
德谟克利特 Демокрит 379,401
德摩斯梯尼 Демосфен 141, 306, 307, 372, 390,406,439,442,443,463,469,470,487,490,493,494
狄奥多罗斯(西西里的)Диодор Сицилийский 408,455
狄奥尼西奥斯
  狄奥尼西奥斯(哈利卡尔那索斯的)Дионисий Галикарнасский 455,502
  狄奥尼西奥斯(色雷斯的)Дионисий Фракийский 421
狄德罗 Дидро Д. 327
狄迪莫斯(亚历山大的)Дидим Александрийский 401
狄菲罗斯 Дифил 406
狄凯阿奥斯 Дикеарх 402
狄翁 Дион 393
迪斯科卢斯 Аполлоний Дискол 488
地米斯托克利 Фемистокл 343,348,494
第欧根尼
  第欧根尼(锡诺普的)Диоген Синопский 400,401,494,520
  安东尼奥斯·第欧根尼 Антоний Диоген 497
董仲舒 Дун Чжун шу 192,199

杜里德 Дурид Самосский 419
多米提安 Домициан 478,482—484,492

厄庇卡摩斯 Эпихарм 370
厄弗泠（叙利亚的）Ефрем Сирин （Афрем）281,524
恩格斯 Энгельс Ф. 6,7,10,19,270,271,343,354,377
恩梅巴拉盖西 Энмебарагеси 84,85
恩美帖 Энметен 84
恩披里柯 Секст Эмпирик 486,489
恩尼乌斯 Энний，Квинт 307,310,311,355,369,415,424,428—430,432—435,451,454,459,460,464,476,481,488
恩培多克勒 Эмпедокл 307,331,332,412,450

法诺克尔斯 Фанокл 410
法沃里努斯 Фаворин Арелатский 485,490,493,494,499
樊迟 Фань чи 157
菲狄亚斯 Фидий 17
菲古卢斯 Нигидий Фигул 439,441
菲莱蒙 Филемон 406,407,417
菲勒塞德斯（莱罗斯岛的）Ферекид 378,379
菲勒塔斯 Филет （Филит）409,410,452
菲利斯托斯 Филист 392
菲洛
  菲洛（比布鲁斯的）Филон Библский 136
  菲洛（拉瑞萨的）Филон Ларисейский 440
菲洛克塞努斯 Филоксен 405,411
菲洛皮门 Филопемен 490
菲洛斯特拉托斯
  老菲洛斯特拉托斯 Филострат Старший 487,489,490,494,495 ,500
  小菲洛斯特拉托斯 Филострат Младший 494,
腓力（马其顿的）Филипп Македонский 389,390,398,406,408
腓立 Филипп 524
斐洛
  斐洛（亚历山大的），Филон Александрийский 81,287,468,469,519
  老斐洛 Филон Старший 519
费奥多蒂翁 Феодотион 504
费奥多特 Феодот 519
费德鲁斯 Федр 306,467,472,499
费雷罗 Ферреро Г. 14
费洛德莫 Филодем 438,439,441,452
佛陀 Будда （Гаутама，Шакьямуни）228—233,235,251,285,506,524—529,532
弗拉库斯
  佩尔西乌斯·弗拉库斯 Персий Флакк，Авл 469,476—478,482,483,499
  瓦勒里乌斯·弗拉库斯 Валерий Флакк 480,481
  贺拉斯·弗拉库斯 Гораций Флакк，Квинт 307,311,338,346,415,435,441,454,456,460—467,472,476,478,482,483,519
弗拉米尼努斯 Фламинин，Тит Квинций 456
弗拉维 Иосиф Флавий 136
弗拉西玛库斯 Фрасимах 383,384,389,494
弗拉伊 Фрай Н. 28
弗莱登贝尔格 Фрейденберг О. М. 126
弗雷泽 Фрезер Дж. Дж. 28
弗里尼库 Фриних 348,416,488
弗龙托 Фронтон 485,488,499
弗洛鲁斯 Флор，Анний 486,500

盖尔德纳 Гельднер К. 264
盖尔曼 Германн Г. 326
冈比西斯 Камбиз 380,381
高尔吉亚 Горгий 141,345,382 384,388,389,436
高士 Гхош，Ауробиндо 212,222
高图马 Каутхум 218
高宗 Гао цзу см. 见刘邦 Лю Бан

哥白尼 Коперник Н. 402
歌德 Гёте И. В. 281,291,295,322,326,327,340,355,362,370
格拉巴里-帕谢克 Грабарь Пассек М. Е. 13,410,411,413
格拉古
盖尤斯·格拉古 Гракх, Гай Семпроний 429,447
提比略·格拉古 Гракх, Тиберий Семпроний 429
格拉古兄弟 Гракхи, Гай Семпроний и Тибер-ий Семпроний 432,435
格拉乌孔(莱吉伊的)Главкон Регийский 380
格莱姆 Глейм 339
格利乌斯 Геллий Авл 447,499
格林采尔, П. А. Гринцер П. А. 13,(212,216,223,247,249 )
格罗多尔 Геродор 518
格罗特 Грот Дж. 326
贡达 Гонда Я. 212
勾践 Гоуцзянь гун 164
古季莫娃 Гудимова Г. А. 13
古杰阿 Гудеа 84,85,87,96
古姆巴赫 Гумбах Г. 258
管子(管仲)Гуань цзы (Гуань Чжун) 17,155,164,170,174,186
果戈理 Гоголь Н. В. 326,377

哈德良 Адриан 504
哈尔胡弗 Хархуф 55,60,61
哈菲兹 Хафиз 289
哈夫拉(海夫林)Хефрен (Хафра) 65,67
哈哈贝拉塞涅巴 Хахаперрасенеб 62
哈里森 Харрисон Р. 28
哈莫狄奥斯 Гармодий 312
哈特 Гарт Т. 281
哈图希尔二世 Хаттусилис II 76
哈图希尔三世 Хаттусилис III 129,130
哈图希尔一世 Хаттусилис I 118,125,126,128,129,130
海尔米普 Гермипп 263
海尔兹费尔德 Херцфельд Э. 264
海涅 Гейне Г. 377,391
海宁 Хеннинг В. 264
韩非(韩非子)Хань Фэй цзы (Хань Фэй) 155,183,186—188,200
韩愈 Хань Юй 144,150
汉明帝 Мин - ди 528
汉谟拉比 Хаммурапи 104,112,282
汉尼拔 Ганнибал 137,427,456,461,480,481
汉诺 Ганнон 137
荷马 Гомер 121,237,241,276,285,304,306,307,309,312—329,331,338,342,351,394,395,404,409,410,412,415,421,425,428,432,455,459,460,468,469,471,481,489,494,516,519,532
阖闾 Хэ - люй 164
赫狄罗斯 Гедил 409
赫尔岑 Герцен А. И. 377
赫尔德 Гердер И. Г. 272,327
赫尔马戈拉斯(特姆纳的)Гермагор Темносский 421
赫尔梅西阿纳克 Гермесианакт 409,410
赫尔特尔 Хертель И. 217
赫尔维乌斯 Гельвидий Приск 484
赫格西亚 Гегесий 418
赫卡泰奥斯 Гекатей 378,380
赫拉克里特 Гераклит Эфесский 343,379,382,401,415
赫兰尼库斯 Гелланик 380,408
赫勒蒙 Херемон 405
赫利奥多罗斯 Гелиодор 497,503,505
赫罗达斯 Герод 234 237,404,417,418,432
赫马 Герма 512,522
赫西俄德 Гесиод 120,121,285,329,330,331,332,335,336,342,354,378,404,412,

458,532
黑格尔 Гегель Г. В. 358,362
胡夫 Хуфу (греч. Хеопс) 62,65,66,69
胡克 Хук С. Х. 28
胡藤 Гуттен У. фон 496
欢增 Анандавардхана 247
环渊 Хуань Юань 155,174
桓公 Хуан гун 164
惠王 Хуэй ван 174
霍滕西娅 Гортензий,Квинт 451

加图卢斯 Лутаций Катул,Квинт 429,430,435
笈多 Чандрагупта I Маурья 227 229
基甸 Гедеон 284
基尔克 Кирк Дж. 326
箕子 Цзи цзы 145
吉胡提 Джхути 76
吉米尔孔 Гимилькон 137
纪贯之 Ки но Цураюки 15
加尔巴 Гальба 446,484
加尔莫尼 Гармоний 524
加卢斯 Галл,Корнелий 311,456,465,466
加斯帕罗夫,М. Л. Гаспаров М. Л. 13
迦梨陀娑 Калидаса 217,248
迦腻色迦 Канишка 527
迦叶摩腾 Кашьяпа Матанга 528
迦旃延那 Катьяяна 227
贾谊 Цзя И 190 192,195,196,199,200
杰德弗霍尔 Джедефхор 62,63,65,66,68,531
杰尔查文 Державин Г. Р. 289,339,342
杰克逊 Джексон А. В. 264
金口约翰 Иоанн Златоуст 501,514,515
景帝(汉)Цзинь ди 171
鸠摩里罗 Кумарила 237
鸠摩罗什 Кумараджива 528
居鲁士(小)Кир Младший 391
居鲁士二世 Кир II 286
居鲁士一世 Кир I Старший 282,380,381,391,392
君士坦丁(伟大的)Константин Великий 500,501

卡德摩斯(米利都的)Кадм Милетский 378
卡尔西努斯 Каркин 405
卡拉卡拉 Каракалла 485
卡拉克索 Харакс 338
卡里同 Харитон 497
卡利古拉 Калигула 473
卡利克勒 Калликл 496
卡利马科斯 Каллимах 310,337,403,404,409,410,412—415,417,419,422,428,435,451,453,466,471
卡利诺斯 Каллин Эфесский 333,335
卡利斯特拉托斯 Каллистрат 494
卡利斯提尼斯(伪)Псевдо Каллисфен 419,520
卡马纳斯 Каманас 129
卡莫斯 Камос 76
卡涅阿德斯 Карнеад 420,421,426,437,440
卡戎(朗普萨柯的)Харон Лампсакский 379
卡提利那 Катилина,Луций Сергий 443,447,448
卡图卢斯 Катулл,Гай Валерий 82,414,415,432,438,443,449,451—453,461,462,464—466,471,489
卡图瓦斯 Катувас 125
卡西勒尔 Кассирер Э. 28
卡兹尼娜 Казнина О. А. 13
卡修斯 Дион Кассий Кокцеян 486,500
凯尔品特 Кэрпентер Р. 28
凯撒 Цезарь,Гай Юлий 425,437,438,440,443—449,451,453,475,476,490,491
坎图齐利斯 Кантуцилис 126
康德 Кант И. 303
康拉德 Конрад Н. И. 6,13

科尔努图斯 Корнут,Анней 476
科拉克斯 Корак 383,384
科里奥兰 Кориолан 424
科里洛斯 Херил 432
科罗斯托夫采夫 Коростовцев М. А. 13
克利索斯托莫斯 Дион Хрисостом 422,467,478,486,489,491—494
克拉苏 Красс,Луций 432
克拉特斯(马卢斯的)Кратет Малльский 421,426,437
克拉提诺斯 Кратин 372
克莱安西斯 Клеанф 306
克劳狄安 Клавдиан 82,481
克劳狄乌斯
　克劳狄乌斯皇帝 Клавдий 477
　阿庇乌斯·克劳狄乌斯 Аппий Клавдий Сле-пой 424,437
克勒斯 Клеида 338
克雷洛夫 Крылов И. А. 234
克雷芒(亚历山大的)Климент Александрийский 514
克雷默 Крамер С. Н. 86,88,95
克里昂米尼 Клеомен 419
克里西波斯 Хрисипп 400,401,420,437
克利斯提尼 Клисфен 343,350
克利塔尔科斯 Клитарх 419
克利托马赫 Клитомах 137
克娄奥佩特拉 Клеопатра 462,466
克鲁维恩 Клувиен 483
克罗伊斯 Крез 380,381
克桑图斯 Ксанф 379
克特西亚斯 Ктесий,Книдский 252,392,408
克维耶图斯 Квиет 289
孔夫子(孔子、孔丘)Конфуций (Кун Цю; Кун-цзы) 17,143,145,146,150,151,152,155—159,162,163,168—170,174—182,191,192,199,201,228,529,531,532
库尔提乌斯 Курций,Квинт 472
库托尔加 Куторга М. С. 326
昆提利安 Квинтилиан,Марк Фабий 435,446,448,455,456,467,470,473,476,480,483,488

拉伯雷 Рабле Ф. 377,496
拉布吕耶尔 Лабрюйер Ж. 407
拉德齐格 Радциг С. И. 335
拉封丹 Лафонтен Ж. 234,499
拉赫曼 Лахман К. 326
拉美西斯二世 Рамсес II 75—77,80,281
拉特舍夫 Латышев В. В. 333
拉乌赛尔 Раусер 66
拉辛 Расин Ж. 303,362,377
路德 Лютер М. 289,299,502,515,523
莱昂 Луис де Леон 295
莱奥尼达斯(塔莱托姆的)Леонид Тарентский 409,414,422
莱格兰 Рэглан Ф. 28
莱蒙托夫 Лермонтов М. Ю. 340
莱尼斯 Райнис Я. 281
莱温 Левин И. Г. 107,108
莱辛 Лессинг Г. Э. 327,362,374
兰伯特 Лэмберт У. Г. 102,104
朗戈斯 Лонг 497,498
朗吉努斯(伪)Псевдо Лонгин 470
朗吉努斯 Лонгин 470
老加图 Катон Старший,Марк Порций 299,421,427—429,432,435,436,439
老子(李耳)Лао цзы (Ли Эр,Даожень) 17,155,156,159—164,170,173,174,182,184,187,200,202,529,531,532
老子 Даожэнь см. Лао цзы 17,155,156,159—164,170,173,174,182,184,187,200,202,529,531,532
李福清 Рифтин Б. Л. 13
李斯 Ли Сы 186,200
李维乌斯 Ливий,Тит 14,305,307,309,

454—456,476,484,491,500
李延年 Ли Янь нянь 197—199
里阿诺斯 Риан Критский 422,432
里恩通 Ринтон 417
厉王 Ли ван 187
利巴尼奥斯 Либаний 501,502
利格达姆斯 Лигдам 465,467
利哈乔夫 Лихачев Д. С. 298
利科夫龙 Ликофрон 13,404,409,416,417
利奇恩 Порций Лицин 430,435
卡尔弗斯 Лициний Кальв,Гай 443,449
利西普斯 Лисипп 409
列克萨 Лекса Фр. 60
列宁 Ленин В. И. 13,14,266
列奴 Рену Л. 212
列斯基 Лески А. 326
列维 Леви Г. Р. 28
列维-勃留尔 Леви - Брюль Л. 28
列维-斯特劳斯 Леви Стросс К. 29
列维乌斯 Левий 432
列子（列御寇）Ле цзы（Ле Юй коу）17,170—173,182,201
刘安 Лю Ань 192,202
刘邦 Лю Бан（Гао цзу）189,190,195,199,200,202
刘向 Лю Сян 164,178,193,195,202
刘歆 Лю Синь 195
柳杰利 Рюдель Дж. 15
卢本 Рубен В. 208
卢卡努斯 Лукан,Марк Анней 307,467,469,475—478,483
卢克莱修 Лукреций 311,332,432,438,441,449,450,451,456,458,464
卢库尔 Лукулл,Луций 438
卢库鲁斯 Лукиллий 467
卢齐利乌斯 Луцилий,Гай 415,423,429,430,435,449,461,473,476,477
卢奇安 Лукиан 304,422,486—489,495,496,498,519
卢梭 Руссо Ж. Ж. 327
鲁勃佐娃,Рубцова Н. А. 13
鲁热 Руже Э. де 54
吕西阿斯 Лисий 141,385—390,418,442,443
罗伯逊-史密斯 Робертсон - Смит У. 28
罗尔德 Лорд А. 326
罗曼(妙音歌手)Роман Сладкопевец 289
罗蒙诺索夫 Ломоносов М. В. 289,303,445,446
罗兹纳托夫斯基 Рознатовский Ю. А. 13
洛里梅尔 Лоример Г. 326

马尔提阿利斯 Марциал,Марк Валерий 308,467,481—483
马尔祖罗 Марцулло Б. 326
马克思 Маркс К. 6,7,11,29,67,271,306,322,343,355,450,496,512,533
马克瓦尔特 Маркварт И. 264
马克西穆斯(提尔的)Максим Тирский 494
马拉莫 Мар Амо 526
马略 Марий,Гай 438,447,448,490
缪勒
马克斯・缪勒 Мюллер М. 216
冯・德・缪勒 Мюлль П. фон 326
马鸣 Ашвагхоша 528
马其顿王亚历山大 Александр Македонский（Великий）53,55,82,136,141,142,190,228,263,274,305,395,397,398,417,419,427,443,472,490,516,520
马融 Ма Юн 193
马塞尔 Лициний Макр,Гай 442,449
马加比 Иуда Маккавей 274
马塞卢斯 Марцелл 425,456
马斯伯乐 Масперо Г. 57,58
马特乌斯 Матий,Гней 432
马西昂 Маркион 514
马雅可夫斯基 Маяковский В. В. 377

玛杜瓦塔斯 Маддуватас 127
玛拿西 Манассе 285，289
迈尔 Мейер Эд. 79
迈尔奈普塔 Меренптах 55，77
麦加斯梯尼 Мегасфен 228
麦列京斯基 Мелетинский Е. М. 13
麦尼普（加达拉的）Менипп Гадарский 422，435，449，495，496，519
曼利乌斯（卡皮托利努斯的）Манлий Капитолийский 423，456
曼内托 Манефон 402，517
毛苌 Мао Чан 192
茅坤 Мао Кунь 200，201
梅尔凯巴赫 Меркельбах Р. 326
梅赫拉斯潘德 Адарбад Мехраспанд 263
梅兰黑 Меланхр 337
梅列鲁克 Мерерук 59，60
梅米乌斯 Меммий，Гай 449，451
梅萨拉 Мессала，Валерий 467，470
梅塞纳斯 Меценат，Гай Цильний 454，456，457，460，467
梅松 Мазон П. 326
梅特卢斯 Метелл 447，481
梅维乌斯 Мевий 461
孟子（孟轲）Мэн цзы（Мэн Кэ）154，156，162，163，168，169，173 178，180，182，184，191，192，200，201，531
米拉尔德 Миллард А. Р. 104
米列尔 Миллер Т. А. 13
米罗 Миро Э. 28
米姆奈尔摩斯 Мимнерм 335，339，465，466
米南德 Менандр 308，311，406—408，417，425，428，430，434，494，495，517
米先科 Мищенко Ф. Г. 326
摩尔根 Морган Л. 272
摩诃毗罗（筏驮摩那·摩诃毗罗）Махавира（Вардхамана Махавира）228，229，234，235，251，285
摩尼（摩尼教徒）Мани（Манихей）524—526，529
摩斯科斯（锡拉库萨的）Мосх Сиракузский 422
摩咥里制吒 Матричета 528
莫里哀 Мольер Ж. Б. 435
莫斯希翁 Мосхион 416
墨勒阿格洛斯（加达拉的）Мелеагр Гадарский 410，439，452，519
墨萨多 Муссато А. 435
墨子（墨翟）Мо Ди см. Мо цзы 155，156，168—170，174
牟子 Моу цзы 529
穆格法 Ибн аль Мукаффа 526
穆尔西里二世 Мурсилис II 127—129
穆公 Му гун 176

内札米 Низами 298
那波那萨尔 Набонасар 114
那波尼德 Набонид 301
盖尔舍维奇 Гершевич Д. Н. 264
纳比德 Набид 419
纳拉姆辛 Нарам Суэн 95，126
奈克塔内博 Нектанеб 82，518
奈维乌斯 Невий，Гней 424，425，428，432，434，458，489
尼布甲尼撒二世 Навуходоносор II 71，274，301
尼布甲尼撒一世 Навуходоносор I 114
尼采 Ницше Ф. 464
尼古拉俄斯（大马士革的）Николай Дамасский 455
尼基福罗夫 Никифоров А. И. 45
尼坎德罗斯（科洛丰的）Никандр Колофонский 422，457
尼克马德 Никмад 131
尼禄 Нерон 473，475，477，478
尼西亚斯 Никий 372，374

尼希米 Неемия，274
涅泊特 Непот，Корнелий 440，451
涅布卡 Небка 65
涅菲尔卡拉 Нефериркара 60，67
涅菲尔卡普塔赫 Неферкаптах 80
涅菲尔提 Неферти 62，69，70，518
涅菲尔提提 Нефертити 73
涅乌波科耶娃 Неупокоева И. Г. 6，7
纽别尔格 Нюберг Г. 264
诺尼乌斯 Нонн Анопанополитанский 481
诺托普罗斯 Нотопулос И. 326

欧波利斯 Евполид 372
欧波罗斯 Евбул 377
欧多克斯 Евдокс 412
欧福里翁 Евфорион 422，449
欧几里得 Евклид 402，412
欧里庇得斯 Еврипид 17，141，307，311，340，349，350，356，360，362—370，374，375，377，405—407，428，429，433，434，519

帕特尔库卢斯 Веллей Патеркул 472
帕特乌斯 Фрасея Пет 476
帕尔尼 Парни Э. 339
帕科米乌 Пахомий 524
帕库维乌斯 Пакувий，Марк 369，428，435，474
帕雷蒙 Полемон 493，494
帕里斯 Парис Г. 26
帕利 Парри М. 326
帕奈提乌斯 Панэтий Родосский 429，436，437，440
帕尼尼 Панини 227
帕尼亚西斯 Паниассис Галикарнасский 328
帕皮亚（希拉波立的）Папий Гиерапольский 509
帕森尼奥斯 Парфений 438，465
拍立安得 Периандр 346
盘庚 Пань гэн 144
庞培
塞克图斯・庞培 Помпей Секст 453
格涅乌斯・庞培 Помпей，Гней 274，437，438，440，446，447，449，451，475
特罗古斯・庞培 Помпей Трог 137，311，408，455
佩辟二世 Пепи II 60，61，67
佩尔塞斯 Перс 329 331
佩杰 Пейдж Д. 326
佩列洛莫夫 Переломов Л. С. 13
佩特罗尼乌斯 Петроний，Гай 306，308，422，464，476，477，482，519
佩特伊塞 Петеисе 56，80
佩土巴斯特 Петубаст 79，80
彭塔乌尔 Пентаур 76
彭咸 Пэн Сянь 184
皮克托 Фабий Пиктор，Квинт 424，432，436，481
皮安希 Пианхи 55，78
皮尔克，Биркк С. 281
皮洛士（伊庇鲁斯的）Пирр Эпирский 417，424，490
皮索 Пизон 438
皮塔克 Питтак 312，337
皮扎尼 Пизани В. 241
毗耶娑 Вьяса 236，532
频毗娑罗王 Бимбисара 227
品达罗斯 Пиндар 307，341，342，463
托尔斯托夫 Толстов С. П. 264
婆罗達羅巴赫 Бхадрабах 235
婆塔迦摩尼 Ваттагамани 230，527
普杜赫珀 Пудухепа 129
普拉克西特利斯 Пракситель 494
普拉提乌斯 Пратин 349
普劳图斯 Плавт，Тит Макций 82，306，406，425，428—430，433—435，446
普林尼

老普林尼 Плиний Старший 263,478
小普林尼 Плиний Младший 469,478,480,482—484,492
普卢塔克 Плутарх 15,82,177,440,467,486,487,489—493,502
普罗迪科斯 Продик 382,383
普罗佩提乌斯 Проперций,Секст 82,415,454,465—467,471,476
普罗普 Пропп В. Я. 94,110
普罗塔哥拉 Протагор 294,344,362,382,383
普罗提诺 Плотин 500,501
普萨姆提赫二世 Псамметих II 80
普萨姆提赫一世 Псамметих I 80
普塔霍特普 Птаххотеп 62—64,298,531
普希金 Пушкин А. С. 290,339

钱尼尼 Чанини 56,76
乔底利耶 Каутилья Чанакья 228
切依兹 Чейз Р. 28
秦始皇 Цин Ши хуанди 188—191,200
琼斯 Джонс У. 206
屈原 Цюй Юань 183—188,191,193—196,200

热科勃斯 Джэкобс М. 44,45
日阿巴 Жаба З. 62,63
日尔蒙斯基 Жирмунский В. М. 110
荣格 Юнг К.-Г. 28
茹科夫斯基 Жуковский В. А. 239,322,325
繻公(郑国) 170

圣安德烈(克里特的)Андрей Критский 289
萨尔贡二世 Саргон II 114—116,274
萨尔贡一世(阿卡德的)Саргон I Аккадский 118,125,126,282
萨福 Сапфо (Сафо) 337—339,453
萨克斯 Сакс Г. 16
萨卢斯提乌斯 Саллюстий Крисп,Гай 311,432,438,447—449,451,484
萨马林 Самарин Р. М. 6
萨图尔尼努斯 Апулей Сатур-нин,Луций 429
萨提洛斯 Сатир 407
萨伊 Сей 432
塞多留 Серторий 438
塞尔索 Кельс 505,506
塞琉古 Селевк I 228
塞莫尼德斯 Семонид Аморгский 335
塞内加
老塞内加 Сенека Старший,Луций Анней 467,469,473
小塞内加 Сенека Младший,Луций Анней 82,304,306,355,369,370,422,435,467—469,473—477,483,485—487,499,519
塞努塞尔特三世 Сенусерт III 81
赛季夫 Сэнтив П. 28
赛诺芬尼 Ксенофан 331,343,379
卡西乌斯 Кассий Север 469
桑胡尼雅通 Санхунйатон 136
桑那伽 Шаунака 219,227
扫罗 Саул 277
色诺芬
色诺芬(雅典的)Ксенофонт Афинский 141,390,392,408,439,500
色诺芬(以弗所的)Ксенофонт Эфесский 497
色诺芬(伪)Псевдо Ксенофонт 385
瑟米斯蒂厄斯 Фемистий 501
沙德瓦尔德 Шадельвальдт В. 326
沙普尔 Шапур (сын Артахшера) 263
沙普尔二世 Шапур II 263
沙特尔尼科夫 Шатерников Н. 462
莎士比亚 Шекспир У. 295,355,475
商鞅 Шан Ян 155,173,187,191,200
舍甫琴科 Шевченко Т. Г. 355
舍斯塔科夫 Шестаков С. П. 326

申不害 Шэнь Бу хай 187,200
施罗德 Шредер Л. 217
施皮格尔 Шпигель Ф. 264
释迦牟尼,见佛陀 Шакьямуни см. Будда
叔本华 Шопенгауэр А. 226
舒苏恩 Шу Суэн 96
司马迁 Сыма Цянь 14, 15, 152, 162, 171, 177—179,186,195,199,200,201,203
司马谈 Сыма Тань 199
司马相如 Сыма Сян жу 195—200
斯巴达克 Спартак 438
斯基托勃拉希翁 Диони-сий Скитобрахион 422
斯克利博尼娅 Скрибония 457
斯凯沃拉 Муций Сцевола 456
斯莫特里奇,А. П. Смотрич А. П. 13
斯尼弗罗 Снофру 66,69
斯塔索夫 Стасов В. В. 54
斯塔提乌斯 Стаций,Публий Папиний 306, 311,470,480,483
斯塔提乌斯 Цецилий Стаций 306,311,428—430,434,470,480,481
斯坦纳 Станнер Э. 34
斯特拉博 Страбон 455
斯特鲁韦 Струве В. В. 79
斯特西科罗斯 Стесихор 311,340,383,384
斯特希姆博罗特(法索斯岛的)Стесимброт Фасоский 380
斯提里柯 Стилихон 82
斯提隆 Стилон,Луций Эллий Л. 432
斯威夫特 Свифт Дж. 496
宋钘 Сун Кэ 154 ,Сун Кэн 174
宋玉 Сун Юй 194,195,196
苏埃托尼乌斯 Светоний Транквил,Гай 491
苏庇路里乌玛二世 Суппилулиумас II 129
苏庇路里乌玛一世 Суппилулиумас I 119
苏尔皮西娅 Сульпиция 465,467
苏格拉底 Сократ 17, 141, 362, 374—376, 383,385,388,390,392—394,494,506,524
苏克坦卡 Суктханкар В. С. 241
苏拉 Сулла,Луций Корнелий 438,447,448
苏齐科夫 Сучков Б. Л. 6
苏秦 Су Цинь 174
苏萨里翁 Сусарион 370
孙子 Сунь-цзы (Сунь У) 155,162,164—167,200
梭伦 Солон 272,306,331,335,336,342,345, 380,381,509,517
所罗门 Соломон 132, 273, 275, 289—291, 296,300,509,517
索福克勒斯 Софокл 17,141,234,293,307, 308, 310, 311, 328, 348—350, 356—362, 365,366,375,377,405,428,474,475,476
索科洛夫 Соколов Ф. Ф. 326
索马克 Савмак 419

塔提安 Татиан 522
塔提奥斯 Ахилл Татий 497
塔西佗 Тацит,Публий Корнелий 306,309, 448,482—485
泰奥得克忒斯 Феодект 405
泰奥弗拉斯托斯 Феофраст 400, 402, 407, 412,491
泰奥格尼斯 Феогнид Мегарский 336, 337, 339,386
泰奥彭波斯 Феопомп Хиосский 392, 408, 418,419
泰勒斯(米利都的)Фалес Милетский 379
泰累尔 Тейлер П. В. 326
泰伦提乌斯 Теренций Афр,Публий 206,406, 428—430,433—435,446
泰斯庇斯 Феспид 347,348
唐萨尔 Тансар 263
陶勒尔 Таулер 226
忒奥克里托斯 Феокрит 400, 403, 405, 409, 410—412, 416, 418, 419, 422, 432, 457,

466,471
忒拉绪洛斯 Фрасил 486
特蒂 Тети 59
提比略 Тиберий 472,484
提布卢斯 Тибулл,Альбий 465 467,471
提尔泰奥斯 Тиртей 333 336
提麦乌斯 Тимей 419,458
提蒙 Тимон 402
提谟修斯(米利都的)Тимофей Милетский 405
提提尼乌斯 Титиний 430
提西阿斯 Тисий 383,384
铁列平 Телепинус 125
图德哈利雅斯 Тудхалияс 127,129
图库尔提尼努尔特一世 Тукульти Нинурт I 114
图拉耶夫 Тураев Б. А. 55,58,59,64,68,71,72,78
图拉真 Траян 469,478,480,483,485,492
图普基亚 Тупкийа 272
图特摩斯三世 Тутмос III 56,76
托尔斯泰 Толстой Л. Н. 14
托勒密二世(爱姐者)Птолемей II Филадельф 409,410,413,414,416,502
托勒密三世 Птолемей III Эвергет 263,413,414
托勒密四世 Птолемей IV 420
托勒密五世 Птолемей V 420
托勒密一世 Птолемей I 411,417,521
托马斯·曼 Манн Т. 281
陀斯妥耶夫斯基 Достоевский Ф. М. 295

瓦拉几亚(沃洛盖茨)Валахи (Вологез) 263
瓦格纳 Вагнер Р. 16
瓦留斯 Варий 441,454,460,462,475
瓦罗 Варрон Реатинский, Марк Теренций 439,440,449,477,519
王充 Ван Чун 201,204
威王 Вэй-ван 174
韦斯巴芗 Веспасиан 289,274
维达 Вида Дж. 463
维吉尔 Вергилий Марон,Публий 76,306—311,331,410,441,454,456—467,469,471,472,475,476,478,480,481,488
维勒斯 Веррес,Гай 441,447
维利克 Вильке К. 92
维什涅夫斯卡娅,Н. А. Вишневская Н. А. 13
维谢茨基 Весецкий В. 79
维谢洛夫斯基 Веселовский А. Н. 9,25,26,28
魏斯特 Вест Э. 263
魏泽尔 Вейзер А. 286
温克尔曼 Винкельман И. И. 327
温特尼茨 Винтерниц М. 226,241
文帝 Вэнь-ди 190,192
文特里斯 Вентрис М. 314
文王 Вэнь-ван 146,149,152,158,187,188
沃尔夫 Вольф Ф. А. 325,326
沃利坚 Вольтен А. 79
沃卢辛 Волусен,Гай 446
乌阿什普塔赫 Уаштах 60
乌巴阿奈 Убаинер 66
乌尔-纳姆 Ур-Намму 85
乌鲁伊尼姆吉纳 Уруинимгина 95
乌尼 Уни 55,61,
吴子(吴起)У-цзы (У Ци) 155,162,200
武帝(汉)У-ди 190,192,194,195—200,202,203
武侯 У-Хоу 200

西恩那 Сизенна,Луций Корнелий 477
西庇阿
大西庇阿 Сципион Африканский (Старший) 425,427—430,456,481
小西庇阿 Сципион Эмилиан (Младший)

428,429,436,437
西利乌斯 Силий Италик 307,309,311,480,481
西隆 Сирон 441
西马赫 Симмах 504
西摩尼德斯(希俄斯岛的)Симонид Кеосский 340—342,409
西塞罗 Цицерон, Марк Туллий 306,307,309,380,418,424,432,438,439,440—449,455,456,463,464,469,473,475,476,478,480,484,488,490,515
希庇亚斯 Гиппий 382
希波克拉底 Гиппократ 380,381,382
希波纳克(以弗所的)Гиппонакт Эфесский 130,337
希弗曼 Шифман И. Ш. 13
希列伊科 Шилейко В. К. 107,111 俄译者
希律 Ирод 66
希伦(锡拉库萨的)Гиерон Сиракузский 410
希罗多德 Геродот 66,81,130,141,234,252,305,309,312,328,343,348,380,381,387,391,408,487,496
希罗菲尔 Герофил 402
希帕库斯 Гиппарх 312
希西基 Хизкия 274
席勒 Шиллер И. Ф. 322,326,370
喜帕恰斯 Гиппарх 412
夏斯特里 Шастри К. Н. 208
夏斯特里 Шастри Т. К. 212
项羽 Сян Юй 189
小加图 Катон Младший, Марк Порций 447,448,462,475,488
孝公 Сяо - гун 191
谢德林 Салтыков Щедрин М. Е. 377
谢开涅尔 Секененра 75,76
谢里曼 Шлиман Г. 314,315
谢努赛尔特一世 Сенусерт I 70,71
辛那赫里布 Синахериб 112
辛纳 Цинна, Гельвий 449
欣里克温宁尼 Син - леке - уннинни 102,109,532
修昔底德 Фукидид 141,309,344,385—388,391,392,401,408,448,450,510
宣王 Сюань - ван 174,175
薛西斯 Ксеркс 343,351,355,380,381,417
雪莱 Шелли П. -Б. 355
荀子(荀况)Сюнь - цзы (Сюнь Куан, Сюнь - цин) 17,156,177—179,182,186,187,200

雅赫曼 Яхманн Г. 326
雅赫摩斯(埃尔・卡布域的)Яхмос из Эль - Каба 76
雅赫摩斯一世 Яхмос I 72,76
亚尔霍 Ярхо В. Н. 13
亚基斯 Агид 419
亚济科夫 Языков Н. М. 289
亚居拉 Аквила 504
亚里士多德 Аристотель 17,141,178,303,307,309,324,332,345,348,370,392,395,397,400,402,405,407,412,415,418,436,440,442,463,486,505
亚里斯提卜(昔勒尼派)Аристипп Киренский 400,401
亚历山大(埃托利亚的)Александр Этолийский 409,410,416
亚述巴尼拔 Ашшурбанипал 78,79,114,115
亚西比德 Алкивиад 491
扬布利科斯 Ямвлих 497,502,520
杨朱 Ян Чжу 156
耶斯迦 Яска 216,227
叶芙多基莫娃 Л. В. Евдокимова А. В. 13
伊比科斯 Ивик 340
伊比-苏恩 Ибби - Суэн 85,95
伊壁鸠鲁 Эпикур 400,401,441,450,468,521
伊凡诺夫 Иванов В. В. 13,337
伊哈弗米尔克 Йихавмилк 135,136

伊赫尔努弗莱特 Ихернофрет 81
伊拉斯谟 Эразм Роттердамский, Дезидерий 377,496
伊姆荷泰普 Имхотеп 62,68,531
伊普叶尔,Ипуер 72,95,518
伊塞奥斯 Исей 390
伊赛西 Исеси 61,62
伊索(萨摩斯岛的)Эзоп 79,234,312,378,472
伊索克拉底 Исократ 141,308,388—390,392,405,408,418,442,443,487,494
伊耶泽基尔 Иезекииль 519
以斯拉 Эзра 274,288
尹文 Инь Вэнь 154,174
印捷夫 Интеф 68
幽王 Ю ван 149
尤古尔塔 Югурта 447,448
尤维纳利斯 Ювенал, Децим Юний 469,481 485,519
约拿单 Ионафан 277
约西亚 Иосия 275
在原业平 Аривара Нарихира 15
泽林斯基 Зелинский Ф. Ф. 326,358,414
泽诺多托斯 Зенодот 403,409,421
泽特 Зете К. 58
曾子 Цзэн цзы 175,176
詹姆士 Джеймс Э. О. 28
张仪 Чжан И 174,183
哲罗姆 Иероним 501,514
郑玄 Чжэн Сюань 193
支娄迦谶 Локакшема (Чжи Лоу-цян) 528
芝诺 Зенон 136,400,412,437,519,520
周公 Чжоу-гун 146,158
朱熹 Чжу Си 144
竺法兰 Дхармаракша 528
庄子(庄周)Чжуан цзы (Чжуан Чжоу) 17,156,162,172,173,179—182,200—202
兹科娃 Зыкова Е. П. 13
佐塞 Джосер 62

# 参 考 书 目

## РАБОТЫ КО ВСЕМУ ИЗДАНИЮ

### ПРОИЗВЕДЕНИЯ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА


*Маркс К.*, *Энгельс Ф.* Манифест Коммунистической партии. — Соч. 2-е изд., т. 4, с. 419—459.

*Маркс К.* Капитал. т. I—III. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 23—25.

*Маркс К.* Немецкая идеология. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 3, с. 7—544.

*Маркс К.* Нищета философии. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 4, с. 65—185.

*Энгельс Ф.* Анти-Дюринг. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 1—338.

*Энгельс Ф.* Диалектика природы. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 339—626.

*Энгельс Ф.* Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 269—317.

*Энгельс Ф.* Происхождение семьи, частной собственности и государства. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 23—178.

*Энгельс Ф.* Развитие социализма от утопии к науке. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 19, с. 185—230.

*Ленин В. И.* Детская болезнь《левизны》в коммунизме. — Полн. собр. соч., т. 41, с. 1—104.

*Ленин В. И.* Империализм, как высшая стадия капитализма. — Полн. собр. соч., т. 27, с. 299—426.

*Ленин В. И.* Лев Толстой, как зеркало русской революции. — Полн. собр. соч., т. 17, с. 206—213.

*Ленин В. И.* Материализм и эмпириокритицизм. — Полн. собр. соч., т. 18, с. 7—384.

*Ленин В. И.* От какого наследства мы отказываемся? — Полн. собр. соч., т. 2, с. 505—550.

*Ленин В. И.* Философские тетради. — М., 1978.

*Ленин В. И.* Что делать? — Полн. собр. соч. , т. 6, с. 1—192.

*Ленин В. И.* Что такое《друзья народа》и как они воюют против социал - демократов? — Полн. собр. соч. , т. 1, с. 125—346.

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 - х т. /Сост. М. Лифшиц. — М. , 1976.

В. И. Ленин о литературе и искусстве. — М. , 1976.

## РАБОТЫ ОБЩЕГО ХАРАКТЕРА

*Лифшиц М. А.* Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. — М. , 1972.

К. Маркс и актуальные вопросы эстетики и литературоведения. — М. , 1969.

*Фридлендер Г. М.* К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. — 2 - е изд. — М. , 1968.

Фридрих Энгельс и вопросы литературы/Под ред. А. С. Мясникова, А. Л. Дымшица, Р. М. Самарина. — М. , 1973.

*Голенищева-Кутузова И. В.*, Гуткина А. М. Ленин и литературов-едение: Труды советских литературоведов, изданные на русском языке (1917—1968). — М. , 1969.

*Желтова Н. И.* Ленин и наука о литературе: Библиогр. указ. , 1955—1968 гг. /Под ред. А. Н. Степанова. — Л. , 1970.

В. И. Ленин и вопросы литературоведения/Под ред. Б. С. Мейлаха. — М. ;Л. , 1961.

В. И. Ленин и зарубежное марксистское литературоведение: Реф. сб. /Отв. ред. В. А. Виноградов. — М. , 1976.

Ленин и искусство/Отв. ред. В. С. Кружков. — М. , 1969.

Ленин и марксистская литературная критика за рубежом. Сб. статей зарубежных критиков и писателей/Сост. , вступ. статья и коммент. Е. Ф. Трущенко. — М. , 1977.

Наследие Ленина и наука о литературе/Под ред. А. С. Бушмина. — Л. , 1969.

*Уханов И. П.* Образы художественной литературы в трудах В. И. Ленина. — М. , 1965.

*Щербина В. Р.* Ленин и вопросы литературы. — 2 - е изд. , испр. и доп. — М. , 1967.

*Щербина В. Р.* Проблемы литературоведения в свете наследия В. И. Ленина. — М. , 1971.

*Эльсберг Я. Э.* Ленинское наследие, жизнь и литература. — 2 - е изд. , доп. — М. , 1973.

## СПРАВОЧНО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

*Кандель Б. Л.* Библиография русских библиографий по зарубежной художественной литературе и литературоведению. — Л. , 1962.

*Кандель Б. Л.* Путеводитель по иностранным библиографиям и справочникам по литературоведению и художественной литературе/Под ред. М. П. Алексеева. — Л. , 1959.

*Банникова Н. П.* и др. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур:

Библиография (1945—1960). В 3 - х ч. — М., 1962.

*Либман В. А.*, Пироговская В. П., Гуткина А. М. Взаимосвязи и взаимодействие литератур мира: Библиография (1961—1965). В 2 - х ч. — М., 1968.

*Либман В. А.*, *Пироговская В. П.* Взаимосвязи и взаимодействие литератур мира: Библиография (1966—1970). В 2 - х ч. — М., 1973.

*Либман В. А.*, *Пироговская В. П.*, *Гельфанд Н. В.* Взаимосвязи и взаимодействие литератур мира: Библиогр. указ. (1971—1975). В 2 - х ч. — М., 1979.

Краткая литературная энциклопедия: В 9 - ти т. — М., 1962—1978.

Литературная энциклопедия: В 12 - ти т. /Гл. ред. А. В. Луначарский. — М., 1929—1939. Т. 1—9, 11.

Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 - х т. /Гл. ред. А. С. Токарев. — М., 1980—1982.

Основные произведения иностранной художественной литературы: Лит. -библиогр. справочник. — 4 - е изд. — М., 1980.

Основные произведения иностранной художественной литературы. Литература стран зарубежного Востока: Лит. -библиогр. справочник. — М., 1975.

Советская историческая энциклопедия: в 16 - ти т. /Гл. ред. Е. М. Жуков. — М., 1961—1976.

Театральная энциклопедия: В 5 - ти т. /Гл. ред. П. А. Марков. — М., 1961—1967.

Философская энциклопедия: В 5 - ти т. /Гл. ред. Ф. В. Константинов. — М., 1960—1970.

*Baldensperger F.*, *Friederich W. P.* Bibliography of comparative literature. — N. Y., 1960.

*Benet W. R.* The reader's encyclopedia. — L., 1956.

*Brewer E. C.* The reader's handbook of famous names in fiction, allusions, references, proverbs, plots, stories and poems: In 2 vol. — Detroit, 1966.

Cassell's encyclopaedia of literature: In 2 vol. — L., 1953.

*Cirlot J. E.* Diccionario de los《ismos》. — 2 - a ed. rev. y aumen. — Barcelona, 1956.

DTV-Lexikon der Weltliteratur: In 4 Bd. /Hrsg. von G. von Wilpert. — München, 1971.

Dictionary of oriental literatures: In 3 vol. /Gen. ed. J. Průšek. — L., 1974.

Dictionnaire des littératures: En 3 vol. /Publ. sous la dir. de Ph. Van Tieghem avec la collab. de P. Josserand. — P., 1968.

Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi di tutte le letterature: In 10 vol. — Milano, 1947—1964.

Enciclopedia dello spettacolo: In 11 vol. — Roma, 1954—1968.

Enciclopedia Garzanti della letteratura. — Milano, 1972.

Encyclopedia of literature: In 2 vol. /Ed. by J. T. Shipley. — N. Y., 1946.

Enzyclopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden

Erzählforschung: In 2 Bd. /Hrsg. von K. Ranke et al. — B.; N. Y., 1975. — Издание продолжается.

*Eppelsheimer H. W.* Handbuch der Weltliteratur von den Anfängen bis zur Gegenwart. 3. Aufl. — Frankfurt a. M., 1960.

Gyldendals lytteraturleksikon: In 4 bd. — København, 1974. — Издание не закончено.

*Hartnoll Ph.* The Oxford companion of the theatre. — 3rd ed. — L., 1967.

*Heinzel E.* Lexikon historischer Ereignisse und Personen in Kunst, Literatur und Musik. — Wien, 1956.

*Kindermann H., Dietrich M.* Lexikon der Weltliteratur. — 4. Aufl. — Wien; Stuttgart, 1953.

Kindler Literatur Lexikon: In 10 Bd. — Zürich, 1970. — Издание продолжается.

*Kunitz S. J., Colby V.* European authors. 1000—1900: A biographical dictionary of European literature. — N. Y., 1967.

*Laffont R., Bompiani V.* Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays: En 2 vol. — P., 1956—1958.

*Laffont R., Bompiani V.* Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays: En 4 vol. — 2e éd. — P., 1955.

Lexikon des Weltliteratur: Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch/Hrsg. von G. V. Wilpert. — Stuttgart, 1963.

*Magill F. N.* Encyclopedia of literary characters. — N. Y. etc., 1963.

McGraw-Hill encyclopedia of world drama: In 4 vol. — N. Y. etc., 1972.

*Meyer J.* Meyers Handbuch über die Literatur. — Mannheim, 1964.

*Morier H.* Dictionnaire de poétique et de rhétorique. — 2e éd. — P., 1975.

The Penguin companion to classical, oriental and African literature/Ed. by D. M. Lang a. D. R. Doudley. — N. Y., 1969.

The Penguin companion to literature: In 2 vol. — Harmondsworth (Midd'x), 1971—1974.

*Pongs H.* Das kleine Lexikon der Weltliteratur. — 2. erw. Aufl. — Stuttgart, 1956.

Princeton encyclopedia of poetry and poetics/Ed. by A. Preminger. — Princeton, 1974.

Der Romanführer: In 15 Bd. — Stuttgart, 1950—1971.

*Ruiz L. A.* Diccionario de la literatura universal: En 3 vol. — Buenos Aires, 1955—1956.

*Sagehomme G.* Répertoire alphabétique de 15500 auteurs avec 5500 de leurs ouvrages: (Romans, récits et pièces de théâtre). — 8e éd. /Rev. et compl. par E. Dupuis. — Tournai: Paris, 1951.

*Sainz de Robles F. C.* Ensayo de un diccionario de la literatura: En 3 vol. — 2-a ed., corr. y aum. — Madrid, 1953—1956.

Schauspielführer: In 2 Bd. /Hrsg. von K. H. Berger. — B., 1975.

*Steiner G.* Lexikon der Weltliteratur. — 2. Aufl. — Leipzig, 1965.

*Thompson S.* Motif-index of folk-literature: In 6 vol. — Copenhagen, 1955—1958.

Die Weltliteratur: Biographisches, literaturhistorisches und bibliographisches Lexikon in Übersichten und Stichwörtern: In 3 Bd. /Hrsg. von E. Frauwallner, H. Giebish und E. Heinzel. — Wien, 1951—1954.

*Wilpert G. von.* Sachworterbuch der Literatur. — Stuttgart, 1955.

## ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М., 1967.

*Анисимов И.* Живая жизнь классики: Очерки и портреты. — М., 1974.

*Анисимов И.* Классическое наследство и современность. — М., 1960.

*Асмус В.* Вопросы теории и истории эстетики: Сб. статей. — М., 1968.

*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М., 1975.

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979.

*Бартольд В.* История изучения Востока в Европе и России. — Л., 1925.

*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1953—1959.

*Берковский Н. Я.* Статьи о литературе. — М.; Л., 1962.

*Борев Ю.* Эстетика. — 2-е изд. — М., 1975.

*Брагинский И. С.* Проблемы востоковедения: Актуальные вопросы восточного литературоведения. — М., 1974.

*Бушмин А. С.* Методологические вопросы литературоведческих исследований. — Л., 1969.

*Веселовский А. Н.* Избранные статьи/Под общ. ред. М. П. Алексеева и др.; Вступит. статья В. М. Жирмунского. — Л., 1939.

*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика/Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. — Л., 1940.

Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур: Материалы дискуссии 11—15 янв. 1960 г. — М., 1961.

Взаимосвязи литератур Востока и Запада/Отв. ред. И. С. Брагинский. — М., 1961.

*Виноградов В. В.* Стилистика; Теория поэтической речи; Поэтика. — М., 1963.

*Волькенштейн В.* Драматургия. — 5-е изд., доп. — М., 1969.

Вопросы методологии литературоведения/Под общ. ред. А. С. Бушмина. — М.; Л., 1966.

*Воровский В. В.* Литературная критика. — М., 1971.

*Гачев Г. Д.* Ускоренное развитие литературы. — М., 1964.

*Гей Н. К.* Художественность литературы: Поэтика. Стиль. — М., 1975.

*Гриб В. Р.* Избранные работы: Статьи и лекции по зарубежной литературе. — М., 1956.

*Грифцов Б. А.* Теория романа. — М., 1927.

*Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 3-х т. — М., 1950—1952.

*Егоров А. Г.* Проблемы эстетики. — 2-е изд. — М., 1977.

*Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. — Л., 1979.

*Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды. — Л., 1977.

*Жирмунский В. М.* Теория стиха. — Л., 1975.

*Жирмунский В. М.* Эпическое творчество славянских народностей и проблемы сравнительного изучения эпоса. — М., 1958.

*Затонский Д. В.* Искусство романа и XX век. — М., 1973.

Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения/Под ред. А. С. Бушмина. — Л., 1974.

*Кожинов В.* Происхождение романа: Теоретико-исторический очерк. — М., 1963.

*Конрад Н. И.* Запад и Восток: Статьи. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1972.

*Кржевский Б. А.* Статьи о зарубежной литературе. — М.;Л., 1960.

*Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.

*Лосев А. Ф.*, Шестаков В. П. История эстетических категорий. — М., 1965.

*Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. — М., 1976.

*Неупокоева И. Г.* История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. — М., 1976.

О прогрессе в литературе/Под ред. А. С. Бушмина. — Л., 1977.

*Овсянников М. Ф.*, Смирнова З. В. Очерки истории эстетических учений. — М., 1963.

*Павлов Т.* Избранные труды по эстетике. — М., 1978.

*Палиевский П. В.* Литература и теория. — 2-е изд., доп. — М., 1978.

*Плеханов Г. В.* Литература и эстетика: В 2-х т. — М., 1958.

*Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. — М., 1972.

*Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. — М., 1970.

*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. — М., 1976.

Проблемы периодизации истории литератур народов Востока. — М., 1968.

Проблемы реализма в мировой литературе/Под ред. И. И. Анисимова, Я. Е. Эльсберга. — М., 1959.

Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. — М., 1964.

*Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. — М., 1976.

*Пропп В. Я.* Фольклор и действительность: Избранные статьи. — М., 1976.

*Самарин Р. М.* Зарубежная литература. — М., 1978.

*Смирнов А.* Из истории западноевропейской литературы. — М.;Л., 1965.

Современные буржуазные концепции истории всемирной литературы/Редколл.: И. И. Анисимов, И. Г. Неупокоева, И. А. Тертерян. — М., 1967.

*Сучков Б. Л.* Исторические судьбы реализма: Размышления о творческом методе. 2-е, доп. изд. — М., 1970.

Теоретические проблемы восточных литератур: Сб. статей. — М., 1969.

Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. — М., 1970.

Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока/Под ред. Е. А. Серебрякова и др. — М., 1974.

Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. — М., 1976.

Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока/Отв. ред. Л. З. Эйдлин. — М., 1977.

Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. — М., 1962.

Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. — М., 1964.

Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. — М., 1965.

*Тынянов Ю. Н.* Поэтика; История литературы; Кино. — М., 1977.

*Храпченко М. Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. — 3-е изд. — М., 1975.

*Храпченко М. Б.* Художественное творчество, действительность, человек. — М., 1976.

*Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16-ти т. — М., 1939—1953.

*Чернышевский Н. Г.* Избранные эстетические произведения/Автор вступ. статьи и коммент. У. А. Гуральник. — М., 1974.

*Шкловский В. Б.* Повести о прозе: Размышления и разборы: В 2-х т. — М., 1966.

*Эльсберг Э. Я.* Вопросы теории сатиры. — М., 1957.

Actuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung/Hrsg. von G. Ziegengeist; Gesamtred. L. Richter. — B., 1968.

*Auerbach E.* Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. — Bern; München, 1967. (Рус. пер.: *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе/Пер. А. В. Михайлова; Предисл. Г. М. Фридлендера. — М., 1976).

*Bentley E.* The life of the drama. — N. Y., 1967. (Рус. пер.: *Бентли Э.* Жизнь драмы/ Пер. В. Воронина. — М., 1978).

*Caudwell Ch.* Illusion and reality: A study of the sources of poetry. — L., 1973. (Рус. пер.: *Кодуэлл К.* Иллюзия и действительность. Об источниках поэзии/Пер. Н. В. Высоцкой и др.; Ред. и вступ. статья Д. М. Урнова. — М., 1969).

*Cocchiara G.* Storia del folklore in Europa. — Torino, 1954. (Рус. пер.: *Коккьяра Дж.* История фольклористики в Европе/Ред. и вступ. статья Е. М. Мелетинского. — М., 1960).

Comparative literature: matter and method/Ed. with introd. by A. Owen Aldridge. — Urbana etc., 1969.

Comparative literature: method and perspective/Ed. by N. P. Stallknecht and H. Frenz. — 2nd ed. — Carbondale, 1971.

*Dietze W.* Erbe und Gegenwart: Aufsätze zur vergleichenden Literaturwissenschaft. — Berlin; Weimar, 1972.

*Dima A.* Principii de literatura comparată. — Buc., 1972. (Рус. пер.: *Дима А.* Принципы сравнительного изучения литературы/Предисл. В. И. Кулешова. — М., 1977).

*Ďurišin D.* Teória literárnej komparatistiky. — Br., 1975. (Рус. пер.: *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. — М., 1979).

*Ďurišin D.* Z dejín a teórie literárnej komparatistiky. — Br., 1970.

*Gullón A.*, *Gillón G.* Teoria de la novela. (Aproximaciones hispánicas). — Madrid, 1974.

*Jost F.* Essais de littérature comparée: En 2 vol. — Fribourg (Suisse), 1964—1968.

*Keiter H.*, *Kellen T.* Der Roman: Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst. — 3. Aufl. — Essen-Ruhr, 1908.

*Klaniczay T.* Marxismus és irodalomtudomány. — Bp., 1964.

Koch M. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte: In: 6 Bd. — Berlin, Duncker, 1901—1906.

*Krauss W.* Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Zur Interpretation literarischer Werke. Mit einem Textanhang. — Hamburg, 1968.

*Lanson G.* Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire/Rassemblés et prés. par H. Peyre. — P., 1965.

*Prieto A.* Morfologia de la novela. — Barcelona, 1975.

*Raymond G. L.* Poetry as a representative art: An essay in comparative aesthetics. — 5th ed. rev. — N. Y.; L., 1909.

*Stevick Ph.* The theory of the novel. — N. Y., 1967.

*Todorov T.* Poétique de la prose. — P., 1971.

*Van Tieghem P.* La littérature comparée. — 4e éd. — P., 1951.

*Wais K.* An den Grenzen der Nationalliteraturen. — B., 1958.

*Wehrli M.* Allgemeine Literaturwissenschaft. — Bern, 1951. (Рус. пер.: *Верли М.* Общее литературоведение/Пер. В. Н. Иевлевой; Ред., предисл. и примеч. А. С. Дмитриева. — М., 1957.

*Weimann R.* Literaturgeschichte und Mythologie: Methodologische und historische Studien. — Berlin; Weimar, 1971. (Рус. пер.: *Вейман Р.* История литературы и мифология: Очерки по методологии и истории литературы/Пер. О. Н. Михеевой; Предисл. Я. Е. Эльсберга. — М., 1975.

*Weimann R.* 《New criticism》 und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft: Geschichte und Kritik neuer Interpretationsmethoden. — Halle (Saale), 1962. (Рус. пер.: *Вейман Р.* 《Новая критика》 и развитие буржуазного литературоведения. История и критика новейших методов интерпретации/Вступ. статья Р. М. Самарина. — М., 1965).

*Wellek R.* A history of modern criticism, 1750—1950: In 4 vol. — New Haven, 1955—1965.

*Wellek R.*, *Warren A.* Theory of literature. — L., 1955. (Рус. пер.: *Уэллек Р.*, *Уоррен О.* Теория литературы (Вступ. статья А. А. Аникста). — М., 1978).

## ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУР


Всеобщая история литературы. Составлена по источникам и новейшим исследованиям при участии рус. ученых и литературоведов: В 4 - х т. /Начата под ред. В. Ф. Корша; Окончена под ред. А. Кирпичникова. — СПб. , 1880—1892.

*Дживелегов А. , Бояджиев Г.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. — М. ;Л. , 1941.

История западноевропейского театра. — М. , 1956—1974. Т. I—VI. Издание продолжается.

*Коган П. С.* Очерки по истории западноевропейской литературы: В 2 - х т. /Под. ред. Я. М. Металлова. — М. , 1941—1943.

*Луначарский А. В.* История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах: В 2 - х ч. — М. , 1924.

*Мишеев Н.* Очерки по истории всеобщей литературы: В 3 - х т. — 2 - е изд. , доп. и испр. — Пг. , 1914—1917.

*Мокульский С. С.* История западноевропейского театра: В 2 - х т. — М. , 1936—1939.

*Bartels A.* Einführung in die Weltliteratur: In 3 Bd. — München, 1913.

Bonniers allmänna litteraturhistoria: 3 bd. /Huvudred. E. N. Tigerstedt. — Stokholm, 1959—1960.

*Burgio A.* Storia della letteratura: In 2 vol. — Milano, 1963.

*Busse K.* Geschichte der Weltliteratur: In 2 bd. — Bielefeld; Leipzig, 1910—1913. (Рус. пер. : *Буссе К.* История мировой литературы: В 3 - х т. /Пер. С. П. Кублицкой-Пиоттух;С доп. статьями Ф. А. Брауна и др. — СПб. , 1913—1914.

*Cohen J. M.* A history of western literature. — L. , 1961.

*D'Amico S.* Storia del teatro drammatico: In 2 vol. — Milano, 1960.

Dejiny svetovej literatury: 2 zv. /Hlavny red. M. Pišút. — Br. , 1963.

*Del Hoyo A.* Teatro mundial/Red. por M. Alfaro et al. — Madrid, 1955.

Dzieje literatur europejskich/Pod. red. W. Floryana. — W - wa, 1977. — Издание продолжается.

Les grands écrivains du monde: En 5 vol. /Sous la dir. de P. Brunel et R. Joanny: Préf. de P. Emmanuel. — P. , 1976—1978.

Handbuch der Literaturwissenschaft: In 32 Bd. /Hrsg. von O. Walzel. — Wildpark; Potsdam, 1923—1932.

*Hart J.* Geschichte der Weltliteratur und Theaters aller Zeiten und Völker: In 2 Bd. — Neudamm, 1894.

*Hauser A.* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur: In 2 Bd. — München, 1953.

*Hauser O.* Weltgeschichte der Literatur: In 2 Bd. — Leipzig; Wien, 1910.

Histoire des Littératures: En 3 vol. /Publ. sous la dir. de R. Queneau. — P. , 1957—1963.

Histoire générale des littératures: En 3 vol. /Sous la dir. de P. Gioan. — P., 1961.

*Laaths E.* Geschichte der Weltliteratur. — 3. Aufl. — München, 1953.

*Leixner O.* von. Geschichte der Literaturen aller Volker: In 4 Bd. — Leipzig, 1898—1899.

*Letourneau Ch.* L'évolution littéraire dans les diverses races humaines. — P., 1894. (Рус. пер.: *Летурно Ш.* Литературное развитие различных племен и народов/Пер. В. В. Святловского. — СПб., 1895.)

The literature of all nations and all ages: In 10 vol. /Ed. by J. Hawthorne et al.; Introd. by J. Maccarthy. — Chicago etc., 1902.

Die Literaturen der Welt in ihren mündlichen und schriftlichen Überlieferung/Hrsg. v. W. von Einsiedel. — Zürich, 1964.

Litteraturens världshistoria: 12 bd. /Centralred. F. J. Billeskov Jansen. — Stockholm, 1971—1974.

*Macgowan K.*, *Melnitz W.* The living stage: A history of the world theater. — Englewood Cliffs (N. Y.), 1962.

*Macy J. A.* The story of the world's literary. — N. Y., 1925.

*Nicoll A.* World drama. From Aeschylus to Anouilh. — London etc., 1978.

Oriental literature; In 4 vol. — N. Y., 1900.

The outline of literature/Ed. by J. Drinkwater; Rev. by H. Shipp. — L., 1953.

*Prampolini G.* Storia universale della letteratura: In 3 vol. — 3-a ed. — Torino, 1959.

*Scherr J.* Bildersaal der Weltliteratur: In 3 Bd. — Stuttgart, 1884—1885. (Рус. пер.: *Шерр И.* Иллюстрированная всеобщая история литературы: В 2-х т. /Пер. под ред. П. Вейнберга. — 2-е изд. — М., 1905.)

*Se Boyar G. E.* Outline of literature: In 2 vol. — N. Y.; L., 1929.

*Ségur N.* Histoire de la littérature européenne: En 5 vol. /Préf. d'A. Chevrillon. — Neuchatel; Paris, 1948—1952.

*Szerb A.* A vilag irodalom története. — 5 kiad. — Bp., 1973.

*Thoorens L.* Panorama des littératures: En 7 vol. — Verviers, 1966—1969. Trawick B. B. World literature: In 2 vol. — N. Y., 1963—1964.

*Tunk E.* von. Illustrierte Weltliteratur-Geschichte: In 3 Bd. — Zürich, 1954—1955.

*Van Tieghem P.* Histoire Littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours. — 2-e éd. — P., 1946.

*Wiegler P.* Geschichte der Weltliteratur. Dichtung fremder Völker. 2. Aufl. — B., 1920.

*Zamfirescu J.* Istoria universala a teatrului: In 3 vol. — Buc., 1958—1968. — Издание не закончено.

*Zamfirescu J.* Panorama dramaturgiei universale. — Buc., 1973.

Всемирная история: В 13-ти т. /Гл. ред. Е. М. Жуков. — М., 1955—1981.

Всеобщая история искусств: В 6-ти т. /Под общ. ред. А. Д. Чегодаева. — М., 1956—1966.

История философии: В 5-ти т. — М., 1957—1961.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 - ти т. /Отв. ред. М. Ф. Овсянников. — М., 1962—1970.

## ДРЕВНИЙ МИР

### ПРОИЗВЕДЕНИЯ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА

*Маркс К.*, *Энгельс Ф.* Об античности/Под ред. С. И. Ковалева. — Л., 1932.

*Маркс К.* Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 - е изд., т. 8, с. 115—376.

*Маркс К.* К критике политической экономии. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 - е изд. т. 13, с. 1—167.

*Маркс К.* Конспект книги Льюиса Г. Моргана 《Древнее общество》. — Арх. Маркса и Энгельса, т. 9, с. 1—126.

*Маркс К.* Наемный труд и капитал. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 - е изд., т. 6, с. 428—459.

*Маркс К.* Немецкая идеология. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 - е изд., т. 3, с. 7—544.

*Маркс К.* Передовица в № 179 《Kölnische Zeitung》. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 - е изд., т. 1, с. 93—113.

*Маркс К.* Формы, предшествующие капиталистическому производству. — М., 1940.

*Энгельс Ф.* Анти-Дюринг. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 - е изд., т. 20, с. 1—338.

*Энгельс Ф.* Бруно Бауэр и первоначальное христианство. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 - е изд., т. 19, с. 306—314.

*Энгельс Ф.* Диалектика природы. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 - е изд., т. 20, с. 339—626.

*Энгельс Ф.* К истории первоначального христианства. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 - е изд., т. 22, с. 465—492.

*Энгельс Ф.* — М. Каутской. 26 нояб. 1885 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 - е изд., т. 36, с. 331—334.

*Энгельс Ф.* Происхождение семьи, частной собственности и государства. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 - е изд., т. 21, с. 23—178.

*Ленин В. И.* Империализм, как высшая стадия капитализма. — Полн. собр. соч., т. 27, с. 299—426.

*Ленин В. И.* Материализм и эмпириокритицизм. — Полн. собр. соч., т. 18, с. 7—384.

*Ленин В. И.* О государстве. — Полн. собр. соч., т. 39, с. 64—84.

*Ленин В. И.* Философские тетради. — М., 1978.

## ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУР ДРЕВНЕГО МИРА

*Авдиев В. И.* История Древнего Востока. 3-е изд. — М., 1970.

Древний Восток: Индия, Китай, Япония, Таиланд/Отв. ред. В. Н. Никифоров. — М., 1963.

Древний мир: [Сборник статей]. — М., 1962.

История древнего мира: В 2-х ч. /Под ред. Ю. С. Крушкол. — М., 1970—1971.

Литература Древнего Востока/Под ред. Н. И. Конрада, И. С. Брагинского, Л. Д. Позднеевой. — М., 1971.

Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии. М., 1970.

Типология и взаимосвязи литератур древнего мира/Отв. ред. П. А. Гринцер. — М., 1971.

*Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. — М., 1978.

*Altheim F.* Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum: In 2 Bd. — Halle (Saale), 1948.

The ancient Near East: In 2 vol. /Ed by B. Pritchard. — Princeton, 1973—1975.

Bibliographie zur alteuropäischen Religionsgeschichte: In 2 Bd. — B., 1967—1974.

The Cambridge ancient history. In 3 vol. /Ed. by J. B. Bury, S. A. Cock, F. F. Adcock. — 2nd ed. — L., 1952—1960.

*Chadwick H. M.* and *N. K.* The growth of literature: In 3 vol. — Cambridge, 1932—1940.

*Dornseiff F.* Kleine Schriften. 1. Bd.: Antike und Alter Orient: Interpretationen. — 2. Aufl. — Leipzig, 1959.

*Finegan J.* Light from the ancient past. The archeological background of Judaism und Christianity. — Princeton, 1959.

*Gaster T. H.* Thespis: ritual, myth, and drama in the ancient Near East/Foreword by G. Murray. — New and rev. ed. — N. Y., 1961.

*Gordon C. H.* The ancient Near East. — 3rd ed., rev. — N. Y., 1965.

*Gordon H. C.* The common background of Greek and Hebrew civilizations. — N. Y., 1965.

*Holliday C.* The dawn of literature. — N. Y., 1962.

*James E. O.* The ancient gods. The history and diffusion of religion in the ancient Near East and Eastern Mediterranean. — N. Y., 1960.

Mythologies de la Méditerranée au Gange. Préhistoire. Egypte. Sumer. Babylone. Hittites. Sémites. Grèce. Rome. Perse. Inde/Publ. sous da dir. de P. Grimai et al. — P., 1963.

Mythologies of the ancient world/Ed. by S. N. Kramer. — N. Y., 1961. (Рус. пер.: Мифологии древнего мира/Предисл. И. М. Дьяконова. — М., 1977).

*Rinaldi G.* Le letterature antiche del Vicino Oriente: sumerica, assira, babilonese, ugaritica, ittita, fenicia, aramaica, nord e sud-arabica. — Milano, 1968.

*Speyer W.* Die litterarische Falschung im heidnischen und christlichen Altertum: Ein Versuch ihrer Deutung. — München, 1971.

*Van den Broek R.* The myth of the phoenix according to classical and early Christian traditions. — Leiden, 1972.

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАННИЕ ФОРМЫ СЛОВЕСНОГО ИСКУССТВА

*Мелетинский Е. М.* Фольклор австралийцев. — В кн.: Мифы и сказки Австралии/Собр. К. Лангло-Паркер. — М., 1965, с. 3—24.

*Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1946.

Ранние формы искусства: Сб. статей/Сост. С. Ю. Неклюдов; Отв. ред. Е. М. Мелетинский. — М., 1972.

У истоков творчества. Первобытное искусство: Сб. статей/Отв. ред. Р. С. Васильевский. — Новосибирск, 1978.

*Тайлор Э. Б.* Антропология: Введение к изучению человека и цивилизации/Пер. И. С. Ивина. — 2-е изд., испр. — СПб., 1898.

The anthropologist looks at myth/Comp. by M. Jacobs; Ed. by J. Greenway. — Austin; London, 1966.

The artists in tribal society: Proceedings of a symposium/Ed. by M. W. Smith. — L., 1961.

*Boas F.* Primitive art. — N. Y., 1955.

*Bowra C. M.* Primitive song. — L., 1962.

*Frankfort H.* et al. The intellectual adventure of ancient man. — Chicago, 1950.

*Graebner F.* Das Weltbild der Primitiven: Eine Untersuchung der Urformen weltanschaulichen Denkens bei Naturvölkern. — München, 1924.

*Grosse E.* Die Anfange der Kunst. — Freiburg; Leipzig, 1894. (Рус. пер.: *Гроссе Э.* Происхождение искусства/Пер. А. Е. Грузинского. — М., 1899).

*Jacobs M.* The content and style of an oral literature. Clackamas Chinook myths and tales. — Chicago, 1959.

*Jolles A.* Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. — 3. Aufl. — Tübingen, 1965.

*Lévi-Strauss C.* Mythologiques: En 4 vol. — P., 1964—1971.

*Lévi-Strauss C.* La pensée sauvage. — P., 1964.

*Lévy-Bruhl L.* L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs. — P., 1938.

*Lévy-Bruhl L.* La mentalité primitive. — 4me éd. — P., 1925. (Рус. пер.: Леви-Брюль Л. Первобытное мышление/Пер. под ред. В. К. Никольского, А. В. Киссина. — М., 1930).

*Lévy-Bruhl L.* Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive. — P. , 1931. (Рус. пер. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное и природа в первобытном мышлении/Пер. Б. Шаревской; Предисл. В. Никольского. — М. , 1937).

Myth: a symposium/Ed. by T. A. Sebeok. — Philadelphia, 1955.

*Tylor E. B.* Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom: In 2 vol. — L. , 1920. (Рус. пер. : Тэйлор М. Первобытная культура. — М. , 1939).

*Tylor E. B.* Researches into the early history of mankind and the development of civilization. — 2nd ed. — L. , 1870.

## ДРЕВНЕЙШИЕ ЛИТЕРАТУРЫ АЗИИ И АФРИКИ

### Глава первая
### ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

*Гуля Н. П.* Дидактическая афористика Древнего Египта/Под ред. акад. В. В. Струве. — Л. , 1941.

*Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы. — М. ; Л. , 1956.

*Тураев В. А.* Египетская литература. Т. 1. Исторический очерк древнеегипетской литературы. — М. , 1920.

*Тураев В. А.* Рассказ египтянина Синухета. — М. , 1915.

*Andzejewsky T.* Opowiadania egipskie. — W-wa, 1958.

*Brunner H.* Grundzüge einer Geschichte der altägyptischen Literatur. — Darmstadt, 1966.

*Brunner-Traut E.* Altägyptische Tiergeschichte und Fabel. Gestalt und Strahlkraft. — Darmstadt, 1968.

*Donadoni S.* Storia della letteratura egiziana antica. — Milano 1957.

*Drioton E.* L'Egypte pharaonique. — P. , 1969.

*Drioton E.* Le théâtre égyptien. Caire, 1942.

*Gilbert P.* La poésie égyptienne. — Bruxelles, 1943.

*Hassan Sélim.* Le poéme dit de Pentaour et le rapport officiel sur la bataille de Gadesh. — Le Caire, 1929.

*Lefebvre G.* Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique. — P. , 1950.

*Lesko L. H.* The ancient Egyptian book of two ways. — Berkeley, 1972.

*Lichtheim M.* Ancient Egyptian literature. Vol. 1. Berkeley, 1975.

*Posener G.* Catalogue des Ostraca hiératiques littéraires de Deir el Médineh: In 2 vol. — P. , 1950—1954.

*Posener G.* Littérature et politique dans l'Egypte de la XIIe dynastie. — P. , 1956.

*Spiegel J.* Das Auferstehungsritual der Unas-Pyramide. Beschreibung und erläuterte Übersetzung. — Wiesbaden, 1971.

*Spiegel J*. Die Erzählung von Streit des Horus und Seth in Pap. Beatty I als Literaturwerk. — Gluckstadt, 1937.

*Vandier J*. La papyrus Jumiehac. — P., 1962.

*Walle B. van de*, *Posener G*. La Transmission des textes littéraires égyptiens. — Bruxelles, 1948.

## Глава вторая
## ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО ДВУРЕЧЬЯ

*Афанасьева В. К.* Гильгамеш и Энкиду: Эпические образы в искусстве. — М., 1979.

*Афанасьева В. К.* Шумерская эпическая песнь《Гильгамеш и гора Бессмертного》. — Вестн. древней истории, 1964, № 1, с. 84—92.

*Белявский В. А.* Вавилон легендарный и Вавилон исторический. — М., 1971.

*Дьяконов И. М.* Общественные отношения в шумерском и вавилонском фольклоре. — Вестн. древней истории, 1966, № 1, с. 9—27.

*Дьяконов И. М.* Эпос о Гильгамеше. — В кн.: Эпос о Гильгамеше (《О все видавшем》). — М.; Л., 1961, с. 91—143.

*Канева И. Т.* Шумерский героический эпос. — Вестн. древней истории, 1964, № 3, с. 243—267; № 4, с. 189—225.

*Крамер С. Н.* История начинается в Шумере. — М., 1965.

*Редер Д. Г.* Мифы и легенды древнего Двуречья. — М., 1965.

*Струве В. В.* Иштарь — Исольда в древневосточной мифологии. — В кн.: Тристан и Исольда. Л., 1932, с. 49—70.

*Сейс А. Г.* Ассировавилонская литература. — СПб., 1879.

*Шилейко В. К.* Из поэзии Вавилона. — В кн.: Восток. Пб., 1922, кн. 1, с. 7—14.

*Bernhardt I.*, *Kramer S. N.* Enki und die Weltordnung. — Jena, 1959—1960.

*Bernardt I.*, *Kramer S. N.* Götter-Hymnen und Kult-Gesänge der Sumerer auf zwei Keischriftischer《Katalogen》in der Hilprecht-Sammlung. — Jena, 1956—1957.

*Bernhardt I.*, *Kramer S. N.* Sumerische literarische Texte aus Nippur: Bd. 1—2. — B., 1961—1967.

*Bottéro J*. La religion babylonienne. — P., 1952.

*Campbell-Tompson R*. The Epic of Gilgamesh. — L., 1928.

*Deimel A*. Pantheon babyloniacum. — Romae, 1914.

*Dhorme E*. Les religions de Babylonie et d'Assyrie. — P., 1949.

*Ebelung E*. Die Babylonische Fabel und ihre Bedeutung für die Literatur-geschichte. — Leipzig, 1927.

*Falkenstein A*. Der sumerische und der akkadische Mythos von Inuannas Gang zur Unterwelt. — In: Festschrift Werner Gaskel. — Leiden, 1968, S. 8—110.

*Furlani G*. Miti babilonese e assiri. — Firenze, 1958.

*Gordon* E. I. Sumerian proverbs and fables. — New Haven (Conn)., 1958.

*Gordon* E. I. Sumerian proverbs. Glimpses of everyday life in ancient Mesopotamia. — Philadelphia, 1959.

*Gressmann* H. Altorientalische Texte und Bilder zum Alten Testament: Bd. 1—2. — Tübingen, 1909.

*Haupt* P. Akkadische und Sumerische Keilschrifttexte. — Leipzig, 1974.

*Haupt* P. Das Babylonische Nimrodepos: Bd. 1—2. — Leipzig, 1884—1891.

*Jensen* P. Assyrisch-babylonische Mythen und Epen. — B., 1900.

*Jensen* P. Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur: Bd. 1—2. — Stassburg; Marburg, 1906—1928.

*King* W. The Seven Tablets of Creation: Vol. 1—2. — L., 1902.

*Knudsen* E. E. A version of the seventh Tablet of Shurpu from Nimrud. — Iraq, 1957.

*Komoróczy* G. Fenylö öledenek édes örömében. — Bp., 1970.

*Kramer* S. N. Enmerkar and the Lord of Aratta. — Philadelphia, 1952.

*Kramer* S. N. From the tablets of Sumer. — Indian Hills, 1956.

*Kramer* S. N. Lamentation over the destruction of Ur. — Chicago, 1940.

*Kramer* S. N. The sacred marriage rite. — Bloomington, 1969.

*Kramer* S. N. Sumerian literary texts from Nippur in the Museum of the Ancient Orient at Istanbul. — New Haven, 1944.

*Kramer* S. N. Sumerian mythology. — N. Y., 1961.

*Krusina-Cerny* L. Sumerska a Akkadska literatura Z dejin literatur Asie a Afriky. — Pr., 1965.

*Labat* R. Le poème Babylonin de la Création. — P., 1936.

*Lambert* W. G. Babylonian wisdom literature. — Oxford, 1960.

*Lambert* W. G., *Miliard* A. R. Afra-hasis. The Babylonian story of the Flood. — Oxford, 1969.

*Langdon* S. The Babylonian epic of Creation. — L., 1924.

*Langdon* S. N. Babylonian penitential psalms. — P., 1927.

*Langdon* S. Babylonian wisdom. — L., 1923.

*Matouš* L. Epos o Gilgamešovi. — Pr., 1971.

*Matouš* L. Zur neueren epischen Literatur im alten Mesopotamien. — Arch. Orient., 1967, t. 35, S. 1—25.

*Meissner* B. Die babylonisch-assyrische Literatur. — Wildpark: Potsdam, 1928.

*Oppenheim* A. L. Ancient Mesopotamia, portrait of a dead civilization. — Chicago; London, 1968.

*Pritchard* J. B. The Ancient Near East. An Anthology of textes and pictures. — Princeton, 1958.

*Pritchard* J. Ancient Near Eastern textes, relating to the Ancient Testament. — Princeton,

1955.

*Radau H.* Sumerian hymns and prayers to god NIN-IB from the Temple library of Nippur. — Philadelphia, 1911.

*Rinaldi G.* Storia della letteratura dell'antica Mesopotamia (sumerica and assiro-babilonese). — Milano, 1957.

*Ungnad A.* Die Religion der Babylonier und Assyrer. — Jena, 1921.

*Van Dijk J. J. A.* La sagesse suméro-accadienne. — Leiden, 1952.

*Weber O.* Die Literatur der Babylonier und Assyrer. — Leipzig, 1907.

*Wilcke C.* Kollationen zu den sumerischen literarischen Texten aus Nippur in der Hilprecht-Sammlung Jena. — B., 1976.

*Wilcke C.* Das Lugalbandaepos. — Wiesbaden, 1969.

*Wilson E.* Babylonian and Assyrian literature. — N. Y., 1901.

## Глава третья

## ХЕТТСКАЯ И ХУРРИТСКАЯ ЛИТЕРАТУРЫ

*Дунаевская И. М.* Язык хеттских иероглифов. — М., 1969.

*Замаровский В.* Тайны хеттов: Пер. со славац. /Под ред. и с предисл. В. В. Иванова. — М., 1968.

*Иванов В. В.* Очерк истории и культуры хеттов. — В кн.: Керам К. В. Узкое ущелье и черная гора: Пер. с нем. М., 1962, с. 183—214.

*Иванов В. В.* Хеттский язык. — М., 1963.

*Менабде Э. А.* Хеттское общество. — Тбилиси, 1965.

*Akurgal E.* The art of the Hittites/Transl. by Constance McNab. — N. Y., 1962.

*Contenau G.* La civilisation des Hittites et des Hurrites du Mitanni. — P., 1948.

*Götze A.* Kleinasien. — 2. Aufl. — Münich, 1957.

*Götze A.* Kleinasien zur Hethiterzeit. — Nondeln; Liechtenstein, 1975.

*Hicks J.* The empire builders. — Amsterdam, 1976.

*Laroche E.* Catalogue des textes hittites. — P., 1971.

*Laroche E.* Textes mythologiques hittites en transcription: In 2 vol. — P., 1969.

*Neu E.* Ein althethitisches Gewitherritual. — Wiesbaden, 1970.

*Orthmann W.* Untersuchungen zur späthethitischen Kunst, — Bonn, 1971.

*Otten H.* Puduhera. Eine hethitische Königin in ihren Textzeugnissen. — Mainz, 1975.

*Otten H.* Sprachliche Stellung und Datierung des Madduwatta-Textes. — Wiesbaden, 1969.

*Szabó G.* Ein hethitisches Entsühnungsritual für das Köningspaar Tudhaliia III. /II. und Nikalmati. — München, 1968.

## Глава четвертая
## УГАРИТСКО-ФИНИКИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

*Сегерт Ст.* Угаритский язык: Пер. с нем. — М., 1965.
*Циркин Ю. Б.* Финикийская культура в Испании. — М., 1976.
*Шифман И. Ш.* Финикийские мореходы. — М., 1965.
*Тураев Б. А.* Остатки финикийской литературы. — СПб., 1903.
*Aistleitner J.* Die mythologischen und kultischen Texte aus Ras-Schamra. — Bp., 1959.
*Baramki D. C.* Phoenicia and the Phoenicians. — Beirut, 1961.
*Bernhardt K. H.* Der alte Libanon. — Leipzig, 1976.
*Caquot A.* Le dieu Athtar et les textes de Ra-Shamra. — P., 1958.
*Contenau G.* La civilisation phénicienne. — P., 1949.
*Drower M. S.* Ugarit. — Cambridge, 1968.
*Eissfeldt O.* Neue keilalphabetische Texte aus Ras Schamra-Ugarit. — B., 1965.
*Eissfeldt O.* Taautos und Sanchunjaton, — B., 1952.
*Gordon C. H.* Ugarit and Minoan Crete; the bearing of their texts on the origins of western culture. — N. Y., 1966.
*Gordon C. H.* Ugaritic literature. — Roma, 1949.
*Gray J.* The legacy of Canaan. — Leiden, 1957.
*Gray J.* The Krt text in the literature of Ras Shamra. — Leiden, 1964.
*Jirku A.* Kanaanäische Mythen und Epen aus Ras Schamra-Ugarit. — Gütersloh, 1962.
*Langhe R. de.* Les textes de Ras Schamra-Ugarit et leurs rapports avec le milieu biblique de l'Ancient Testament: In 2 vol. — Gembloux; Paris, 1945.
*Obermann J.* Ugaritic mythology. — New Haven; London — Cumberledge, 1948.
*Pope M.* El in the Ugaritic texts. — Leiden, 1955.
*Van Sems A.* Marriage and family life in Ugaritic literature. — L., 1954.

# КЛАССИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ ДРЕВНЕГО МИРА
# ЛИТЕРАТУРЫ АЗИИ

## Глава первая
## ДРЕВНЕКИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Справочно-библиографические издания

Китайская художественная литература: Библиогр. рус. пер. и крит. лит. на рус. яз. /Сост. П. Е. Скачков, И. К. Глаголева. — М., 1957.
*Скачков П. Е.* Библиография Китая. — М., 1962.

*Кондо Моку*. Сина гакуэй дай дзитэн. — Токио, 1937.

*Маэно Наоаки*. Тюгоку сёсэцу сико. — Токио, 1975.

Тань Чжэн-би. Чжунго вэньсюэцзя цыдянь. — Пекин, 1980.

Тюгоку бунгаку сёдзитэн. — Токио, 1972.

Чжунго вэньсюэ няньбяо / Ао Ши-ин цзуаньцзи. — Пекин, 1935. Т. 1—3.

Чжунго вэньсюэцзя цыдянь. Гудай, вып. 1, Чэнду, 1980; Сяньдай, вып. 1—2, Чэнду, 1979, 1981.

Чжунго гудянь вэньсюэ яньцзю луньвэнь соинь (1949—1966. 6). — Пекин, 1980.

Чжунго гудянь вэньсюэ минчжо тицзе. — Пекин, 1980

Чэн И-чжун. Гусяошо цзяньму. — Пекин, 1981.

Ян Цзя-ло. Чжунго вэньсюэ байкэ цюаньшу. — Тайбэй, 1967. Т. 1—4.

Чжунго гудянь вэньсюэ пинлунь цзыляо соинь. — Фу-чжоу, 1962.

*Giles H. A.* A Chinese biographical dictionary. — Taipei, 1975.

*Hucker Ch. O.* China: a critical bibliography. — Tucson, 1962.

*Li Tien-yi*. Chinese fiction. A bibliography of books and articles in Chinese and English. — New Haven, 1968.

*Lust R.* Index Sinicus: A catalogue of articles relating to China in periodicals and other collective publications, 1920—1955. — Cambridge, 1964.

*Lynn R. Y.* Chinese literature: a draft bibliography in Western European languages. — Canberra, 1979.

*Yuan Tung-Li*. China in Western Literature. — New Haven, 1958.

*Werner E. T.* A dictionary of Chinese mythology. — Boston, 1974.

## Работы общего характера

*Алексеев В. М.* Китайская литература: Избр. тр. — М., 1978.

*Васильев В. П.* Материалы по истории китайской литературы: Лекции, читанные заслуж. профессором С.-Петерб. имп. ун-та В. П. Васильевым. — [СПб., б. г.].

*Васильев В. П.* Очерк истории китайской литературы. — СПб., 1880.

Вопросы китайской филологии: Сб. статей/Под ред. М. К. Румянцева, Е. А. Цыбиной. — М., 1974.

Жанры и стили литератур Китая и Кореи: Сб. статей. — М., 1969.

Изучение китайской литературы в СССР: Сб. статей к шестидесятилетию чл.-кор. АН СССР Н. Т. Федоренко. — М., 1973.

*Конрад Н. И.* Избранные труды. Синология. — М., 1977.

Литература и культура Китая: Сб. статей к 90-летию со дня рождения акад. В. М. Алексеева. — М., 1972.

*Сорокин В.*, *Эйдлин Л.* Китайская литература. — М., 1962.

*Федоренко Н. Т.* Древние памятники китайской литературы. — М., 1978.

*Федоренко Н. Т.* Проблемы исследования китайской литературы — М., 1974.
*Ch'ên Shou-yi*. Chinese literature: A hist. introd. — N. Y., 1961.
*Giles H. A.* A history of Chinese literature. — N. Y., 1967.
*Hightower J. R.* Topics in Chinese literature: Outlines a. bibliogr. — Cambridge (Mass.), 1971.
*Lai Ming*. A history of Chinese literature. — N. Y., 1964.
*Liu Wu-chi*. An introduction to Chinese literature. — Bloomington; London, 1966.
*Lu Hsun*. A brief history of Chinese fiction. — Peking, 1959.
*Margouliès G.* Histoire de la littérature chinoise: Poésie. — P., 1951.
*Margouliès G.* Histoire de la littérature chinoise: Prose. — Paris, 1949.
*Průšek, Jaroslav*. Chinese history and literature: Coll. of studies. — Prague, 1970.
Studies in Chinese literary genres/Ed. by C. Birch. — Berkeley (Cal.) a. o., 1974.
*Yang W. L. Y., Li P., Mao N.* Classical Chinese fiction: A guide to its Study and Appreciation: Essays and bibliographies. — London; Boston (Mass.), 1978.
*Го Чжэнь-и*. Чжунго сяошо ши. — Чанша, 1939. Т. 1, 2.
*Лу Кань-жу, Фэн Юань-цзюнь*. Чжунго ши ши. — Пекин, 1956. Т. 1—3.
*Лу Синь*. Чжунго сяошо шилюэ. — Пекин, 1953.
*Лю Да-цзе*. Чжунго вэньсюэ фачжань ши. — Шанхай, 1958. Т. 1—3.
Чжунго вэньсюэ ши. Т. 1—3/Чжунго кэсюэюань вэньсюэ яньцзюсо бянь. — Пекин, 1962.
Чжунго вэньсюэ ши/Ю Го-энь дэн чжубянь. — Пекин, 1964.
*Чжэн Чжэнь-до*. Чатубэнь чжунго вэньсюэ ши. — Пекин, 1957. Т. 1—4.
*Ян Гун-цзи*. Чжунго вэньсюэ. — Чанчунь, 1957. Ч. 1.
Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая: Ян Чжу, Лецзы, Чжуанцзы (VI — IV вв. до н. э.)/ Вступ. статья, пер. и коммент. Л. Д. Позднеевой. — М., 1967.
*Васильев К. В.* Планы сражающихся царств: Исслед. и пер. — М., 1968.
*Георгиевский С.* Мифические воззрения и мифы китайцев. — СПб., 1892.
Древнекитайская философия: Собр. текстов в 2-х т. /Сост. Ян Хин-шун; Вступ. статья В. Г. Бурова, М. Л. Титаренко. — М., 1972.
*Друмева Б. Д.* Некоторые явления синкретизма и особенности ритмики древнекитайских народных песен: на материале《Шицзина》. Годичник на Софийския ун-т. Фак. по запад. филологии. — София, 1968, т. LXII, № 2.
*Иванов А. И.* Материалы по китайской философии. Введение. Школа Фа. Хань Фэй-цзы: Пер. с кит. — СПб., 1912.
Каталог гор и морей (Шэнь хай цзин)/ Предисл., пер. и коммент. Э. М. Яншиной. — М., 1977.
Книга правителя области Шан (Шан цзюнь шу)/ Пер., вступ. статья и коммент. Л. С. Переломова. — М., 1968.
*Конрад Н. И.* Сунь-цзы: Трактат о военном искусстве. Пер. и исслед. — М.; Л., 1950.

*Конрад Н. И.* У-цзы: Трактат о военном искусстве. Пер. и коммент. — М., 1958.

*Кривцов В. А.* Эстетические взгляды Ван Чуна. — В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. — М., 1961.

*Кроль Ю. А.* Сыма Цянь — историк. — М., 1970.

*Лисевич И. С.* Вопросы формы и содержания в ранних китайских поэтиках. — Народы Азии и Африки. 1968, № 1, с. 91—103.

*Лисевич И. С.* Древняя китайская поэзия и народная песня: Юэфу конца III в. до н. э. — начала III в. н. э. — М., 1969.

*Лисевич И. С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. — М., 1979.

Литература Древнего Китая: Сб. статей/Сост. И. С. Лисевич; Отв. ред. Н. И. Конрад. — М., 1969.

*Монастырев Н.* Заметки о Конфуциевой летописи Чунь-цю и ее древних комментаторах. — СПб., 1876.

*Монастырев Н.* Примечания к Чунь-цю. — СПб., 1876.

*Петров А. А.* Ван Чун — древнекитайский материалист и просветитель. — М., 1954.

*Петров А. А.* Ян Чжу — вольнодумец Древнего Китая. — Сов. востоковедение. — М.; Л., 1940, т. 1, с. 174—211.

*Позднеева Л. Д.* К проблеме источниковедческого анализа древнекитайских философских трактатов. — Вестн. древней истории, 1958, № 3, с. 3—17.

*Позднеева Л. Д.* Ораторское искусство и памятники Древнего Китая. — Вестн. древней истории, 1959, № 3, с. 22—43.

*Померанцева Л. Е.* Поздние даосы: О природе, обществе и искусстве (《Хуайнаньцзы》 — II в. до н. э.). — М., 1979.

*Попов П. С.* Китайский философ Мэн-цзы: Пер. с кит., снабженный примеч. — СПб., 1904.

*Попов П. С.* Изречения Конфуция, учеников его и других лиц/Пер. с кит. и примеч. П. С. Попова. — СПб., 1910.

*Рифтин Б. Л.* От мифа к роману: Эволюция изображения персонажа в китайской литературе. — М., 1979.

*Рифтин Б. Л.* Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре. — М., 1961.

Роль традиций в истории и культуре Китая/Отв. ред. Л. С. Васильев — М., 1972.

*Синицын Е. П.* Бань Гу — историк древнего Китая. — М., 1975.

*Сыма Цянь.* Исторические записки (《Ши цзи》)/ Пер. с кит. Р. В. Вяткина, В. С. Таскина. — М., 1972—1982. Т. I—III.

*Федоренко Н. Г.* 《Шицзин》 и его место в китайской литературе. — М., 1958.

*Щуцкий Ю. К.* Китайская классическая 《Книга Перемен》: Исслед. и пер. /Предисл. Н. И. Конрада. — М., 1960.

*Юань Кэ*. Мифы древнего Китая/Пер. Е. И. Лубо-Лесниченко, Е. В. Пузицкого; Под. ред. Б. Л. Рифтина. — М., 1965.

*Ян Хин-шун*. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение. — М.; Л. 1950.

*Ян Юн-го*. История древнекитайской идеологии/Пер. с кит. под ред. Ян-Хин-шуна. — М., 1957.

*Яншина Э. М.* Богоборческие мотивы в древнекитайской мифологии. — Крат. сообщ. Ин-та народов Азии, 1963, № 61, с. 75—87.

*Яхонтов С. Е.* Древнекитайский язык. — М., 1965.

The Chinese classics. With a translation, critical and exegetical notes, prolegomena and copious indexes by J. Legge: Vol. 1—5. — Hong Kong, 1960.

*Chow Tse-tsung*. The early history of the Chinese word《Shih》(Poetry). — In: Wen-lin. Studies in the Chinese Humanities. — Madison (Milwaukee); London, 1968, c. 151—209.

*Diény J.-P.* Aux origines de la poésie classique en Chine: Etude sur la poésie lyrique à l'époque des Han. — Leiden, 1968.

*Diény J.-P.* Les dix-neuf poèmes anciens. — P., 1963.

*Granet M.* Danses et légendes de la Chine ancienne: Vol. 1—2. — P., 1959.

*Granet M.* Fêtes et chansons anciennes de la Chine. — P., 1919.

*Hervouet Y.* Un poète de cour sous les Han: Sseu-ma Siang-jou. — P., 1964.

Kü Jüan. Zbiór referatów wygtoszonych na sesji ku czci poety. — W-wa, 1954.

*Karlgren B.* Legends and cults in ancient China. — Bull. Mus. Far Eastern Antiquities, Stockholm, 1946, N 18, p. 199—365.

*Margouliès G.* Evolution de la prose artistique chinoise. — München, 1929.

*Maspero H.* La Chine antique. — P., 1955.

*Maspero H.* Légendes mythologiques dans le Chou king. — J. Asiat., 1924, vol. CLIV, p. 1—100.

The sacred books of China. The texts of Confucianism/Transl. by J. Legge. Pt 1—4. — Delhi, 1970.

The sacred books of China. The texts of Taoism/Transl. by J. Legge. Pt 1—3. — Delhi, 1970.

*Tökei F.* Naissance de l'élégie chinoise. K'iu Yuan et son époque. — P., 1967.

*Waley A.* The nine songs: a study of shamanism in ancient China. — L., 1955.

*Wang C. H.* The bell and the drum: Shih Ching as formulaic poetry in an oral tradition. — Berkeley (Cal.), 1974.

*Watson B.* Early Chinese literature. — N. Y.; L., 1962.

*Wilhelm R.* Die Chinesische Literatur. — Potsdam, 1927.

*Ван Сяо-лянь*. Чжунгоды шэньхуа юй чуаньшо. — Тайбэй. 1977.

*Ван Хуань-бяо*. Сянь Цинь юйянь яньцзю. — Шанхай, 1957.

*Ван Юнь-си*. Юэфуши луньцун. — Шанхай, 1958.

*Ло Гэнь-цзэ*. Юэфу вэньсюэ ши. — Пекин, 1931.

Лян Хань вэньсюэ ши цанькао цзыляо. — Пекин, 1962.

*Судзуки Торао*. Чжунго гудай вэньсюэ лунь ши: В 2-х т. Пер. с яп. — Шанхай, 1929.

*Сунь Цзо-юнь*. 《Шицзин》 юй Чжоудай шэхуэй яньцзю. — Пекин, 1979.

*Сяо Ди-фэй*. Хань, Вэй, Лючао юэфу вэньсюэ ши. — Б. м. 1944.

*Тао Цю-ин*. Хань фу-чжи ши-ды яньцзю. — Шанхай, 1939.

*Тань Да-сянь*. Сянь Цинь юйянь яньцзю. — Сянган, 1979.

*Ху Хуай-чэнь*. Чжунго юйянь яньцзю. — Шанхай, 1930.

*Хэ Тянь-син*. Чуцы цзо юй ханьдай као. — Шанхай, 1948.

*Цзинь Кай-чэн*. Шицзин. — Пекин, 1963.

*Чжан Си-тан*. Шицзин лю лунь. — Шанхай, 1957.

*Чжан Шоу-пин*. Ханьдай юэфу юй юэфу гэцы. — Тайбэй, 1970.

Чу цы шуму учжун/Цзян Лян-фу бяньчжу. — Шанхай, 1961.

*Чэнь Чжун-фань*. Хань, Вэй, Лю чао вэньсюэ. — Шанхай, 1931.

Шицзин яньцзю луньвэнь цзи. — Пекин. 1959.

*Ю Го-энь*. Чуцы луньвэнь цзи. — Шанхай, 1957.

*Юй Гуань-ин*. Хань, Вэй, Лючао ши луньцун. — Шанхай, 1956.

Юэфу ши яньцзю луньвэнь цзи. — Пекин, 1957.

*Идзуси Ёсихико*. Сина синва дэнсэцу-но кэнкю. — Токио, 1973.

*Каидзука Сигэки*. Тюгоку-но синва. — Токио, 1971.

*Мацумото Масаки*. Сикэй сёхэн-но сэйрицу ни кансуру кэнкю. — Токио, 1958.

*Сиракава Сидзука*. Кимбун-но сэкай. — Токио, 1972.

*Сиракава Сидзука*. Кокоцу бун-но сэкай. — Токио, 1972.

*Сиракава Сидзука*. Тюгоку-но синва. — Токио, 1975.

*Судзуки Тарао*. Фуси дайё. — Токио, 1936.

## Глава вторая
## ДРЕВНЕИНДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Справочно-библиографические издания

Библиография Индии: Дореволюционная и советская литература на русском языке и языках народов СССР, оригинальная и переводная. — [3-е изд.]. — М., 1976.

*Иванов В. В.*, *Топоров В. Н.* Санскрит. М. 1960.

Мифы древней Индии. Лит. изл. В. Г. Эрмана и Э. Н. Темкина. М., 1975.

*Aufrecht T*. Catalogus catalogorum. An alphabetical register of Sanskrit works and authors. — Leipzig, 1891.

*Banerji S. C.* A companion to Sanskrit literature. — Delhi, 1971.

*Dowson J*. A classical dictionary of Hindu mythology and religion, geography, history, and

literature. — 8th ed. — L., 1953.

*Glasenapp H. V.* Die Literaturen Indiens von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. — Stuttgart, 1961.

*Rénou L.* Les littératures de l'Inde. — P., 1951.

*Rénou L.* Littérature sanskrite. — P., 1946.

*Rénou L et Filliozat J.* L'Inde classique. Vol. 1—2. — P. 1947—1953.

*Winternitz M.* A history of Indian literature: Vol. 1—3. — 2nd ed. — Calcutta, 1959.

## Работы общего характера

*Бонгард-Левин Г. М.* Древнеиндийская цивилизация: Философия, наука, религия. — М., 1980.

*Бонгард-Левин Г. М.*, *Ильин Г. Ф.* Древняя Индия: Ист. очерк. — М., 1969.

*Бонгард-Левин Г. М.* Индия эпохи Маурьев. — М., 1973.

*Бонгард-Левин Г. М.*, *Герасимов А. В.* Мудрецы и философы Древней Индии: Некоторые проблемы культурного наследия. — М., 1975.

А. *Бэшем.* Чудо, которым была Индия. Пер. с анг. М., 1977.

*Васильев В. П.* Буддизм, его догматы, история и литература: т. 1, 3. — СПб., 1857—1869.

*Гринцер П. А.* Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. — М., 1974.

*Гринцер П. А.* 《Махабхарата》 и 《Рамаяна》. — М., 1970.

Древнеиндийская философия: Начальный период. — 2-е изд. — М., 1972.

*Елизаренкова Т. Я.* Об Атхарваведе. — В кн.: Атхарваведа: Избранное. М., 1976, с. 3—56.

*Елизаренкова Т. Я.* Древнейший памятник индийской литературы. — В кн.: Ригведа: Избр. гимны. М., 1972, с. 3—89.

*Елизаренкова Т. Я.*, *Топоров В. Н.* Язык Пали. — М., 1965.

Избранные труды русских индологов-филологов. — М., 1962.

Индия в древности: /Сборник статей. — М., 1964.

История и культура Древней Индии: К XXVI Междунар. конгр. востоковедов. — М., 1963.

Культура Древней Индии. — М., 1975.

*Косамби Д.* Культура и цивилизация Древней Индии: Ист. очерк. — М., 1968.

Литература и культура древней и средневековой Индии. — М., 1979.

*Луния Б. Н.* История индийской культуры с древних времен до наших дней. — М., 1960.

*Маккей Э.* Древнейшая культура долины Инда. — М., 1951.

*Невелева С. Л.* Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса: Эпитет и сравнение. — М., 1979.

*Невелева С. Л.* Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). — М., 1975.

*Радхакришнан С.* Индийская философия. — М., 1956—1957. Т. 1—2.

*Семенцов В. С.* Проблемы интерпретации брахманической прозы. М., 1981.

*Серебряков И. Д.* Древнеиндийская литература: Крат. очерк. — М., 1963.

*Серебряков И. Д.* Очерки древнеиндийской литературы. — М., 1971.

*Сидорова В. С.* Художественная культура Древней Индии. — М., 1972.

*Смирнов Б. Л.* [Введения и послесловия]. — В кн.: Махабхарата/Пер. с санскрита, введ. и примеч. Б. Л. Смирнова. — Ашхабад, 1955—1971. Вып. 1—8.

*Топоров В. Н.* Дхаммапада и буддийская литература. — В кн.: Дхаммапада/Пер. с пали, введ. и коммент. В. Н. Топорова. М., 1960, с. 5—55.

Три великих сказания Древней Индии/Лит. излож. Э. Н. Темкина, В. Г. Эрмана. — М., 1978.

*Чаттопадхьяя Д.* История индийской философии. — М., 1966.

*Эрман В. Г.* Очерк истории ведийской литературы. — М., 1980.

*Allchin B.*, *Allchin R.* The birth of Indian Civilization (India and Pakistan before 500 B. C.). — L., 1968.

*Autran Ch.* L'épopée indoue: Etude de l'arrière-fonds éthnographique et religieux. — P., 1946.

*Banerji S. C.* An introduction to Pāli literature. — Calcutta, 1964.

*Bhattacharji Sukumari.* The Indian theogony. A comparative study of Indian mythology from the Vedas to the Purānas. — Cambridge, 1970.

*Bloomfield M.* The Atharvaveda. — Strassburg, 1899.

The cultural heritage of India: Vol. 1—5. — Calcutta, 1954—1962.

*Chaitanya K.* A new history of Sanskrit literature. — Bombay etc., 1962.

*Conze E.* Buddhism. Its essence and developement. — L., 1960.

*Dalhmann J.* Das Mahābhārata als Epos und Rechtsbuch. Ein Problem aus Altindiens Kultur und Literaturgeschichte. — B., 1895.

*Dandekar R. N.* Vedic bibliography. — Bombay, Karnatak, 1946.

*Dumézil G.* Mythe et épopée. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens. — Vol. 1. — P., 1968.

*Farquhar J. N.* An outline of the religious literature of India. — Delhi, 1967.

*Geiger W.* Pali literature and language. — Calcutta, 1956.

*Ghose A.* Vyasa and Valmiki. — Pondicherry, 1956.

*Gonda J.* Vedic literature (Samhitās and Brāhmanas). — Wiesbaden, 1975.

*Gonda J.* The vision of the Vedic poets. — The Hague, 1963.

*Held G. J.* The Mahābhārata. An Ethnological Study. L., 1935.

*Hillebrandt A.* Vedische Mythologie: Bd. 1—2. 2-te veränd. Aufl. Breslau, 1927—1929.

The history and culture of the Indian people. Vol. I. L., 1952; Vol. II—VI. — Bombay, 1951—1960.

*Hopkins E. W.* Epic mythology. — Varanasi; Delhi, 1968.

*Hopkins E. W.* The great epic of India. Its character and origin. — Calcutta, 1969.

*Humphreys Ch.* Buddhism. — Harmondsworth, 1951.

*Jacobi H.* Das Rāmāyana: Geschichte und Inhalt. Nebst Konkordanz der gedruckten Rezensionen. — Bonn, 1893.

*Jairazbhoy R. A.* Foreign influence in ancient India. — Bombay, 1963.

*Kapadia H. R.* The cannonical literature of the Yainas. — Surat, 1941.

*Karambelkar V. W.* The Atharvavedic civilization. — Nagpur, 1959.

*Keith A. B.* The religion and philosophy of the Veda and Upanishads: Vol. 1—2. — Cambridge, 1925.

*Law B. C.* A history of Pali literature: Vol. 1—2. — London; Trench, 1933.

*Macdonell A. A.* A history of Sanskrit literature. — L., 1900.

*Macdonell A. A.* Vedic Mythology. — Strassburg, 1897.

*Macdonell A. A.*, *Keith A. B.* Vedic index of names and subjects: Vol. I—II. — Varanasi, 1958.

Mahabharata. Myth and reality — differing views/Ed. S. P. Gusta, K. S. Ramachandran. — Delhi, 1976.

*Masson-Oursell P.* L'Inde antique et la civilisation indienne. — P., 1933.

*Mode H.* The Harappa culture and the west. — Calcutta, 1961.

*Müller F. M.* The Vedas. — Calcutta, 1956.

*Oldenberg H.* Die Literatur des alten Indien. — Stuttgart; Berlin, 1963.

*Oldenberg H.* Das Mahābhārata. Seine Entstehung, sein Inhalt, seine Form. — Göttingen, 1922.

*Oldenberg H.* Zur Geschichte der altindischen Prosa. — B., 1917.

*Pisani V.* Storia della litterature antiche dell'India. — Milano, 1954.

*Pusalker A. D.* Studies in the epics and Purānas. — Bombay, 1955.

*Raja Kunhan C.* Survey of Sanskrit literature. — Bombay, 1962.

*Rénou L.* La civilisation de l'Inde ancienne. D'après les textes sanskrits. — P., 1950.

*Rénou L.* Destiné de Veda dans l'Inde. — P., 1964.

*Rénou L.* Etudes védiques et pāninéennes. T. 1—17. — P., 1955—1968.

*Ruben W.* Die homerischen und die altindischen Epen. — B., 1975.

*Ruben W.* Einführung in die Indienkunde. Ein Überblick über die historische Entwicklung Indiens. — B., 1954.

*Ruben W.* Über die Literatur der vorarischen Stämme Indiens, — B., 1952.

*Sharma S. N.* A history of Vedic literature. — Varanasi, 1973.

*Shende N. J.* The religion and philosophy of the Atharvaveda. — Poona, 1952.

*Siddhanta N. K.* The heroic age of India: a comparative study. — L.; N. Y., 1929.

*Sörensen S.* An index to the names in the Mahābhārata. — Delhi, 1963.

*Srinivasa Sastri V. S.* Lectures on the Rāmāyana. — Madras, 1952.

*Sukthankar V. S.* On the meaning of Mahābharata. — Bombay, 1957.

*Sukthankar V. S.* Critical studies in the Mahābhārata. — Poona, 1944.

*Vaidya R. V.* A Study of the Mahabharata. — Poona, 1967.

*Walker B.* Hindu world. An encyclopedic survey of hinduism: Vol. 1—2. — L., 1968.

*Weber A.* Über das Rāmāyana. — B., 1870.

*Zimmer H.* The art of Indian Asia. Its mythology and transformation. Vol. I. — N. Y., 1955.

## Глава третья
## ДРЕВНЕИРАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

*Абаев В. И.* Скифский быт и реформа Зороастра. — Archiv Orientalni, 1956. Вып. 24, с. 25—36.

*Бартольд В. В.* Историко-географический обзор Ирана. — СПб., 1903.

*Бертельс Е. Э.* Новые работы по изучению Авесты. — Учен. зап. Ин-та востоковедения АН СССР, 1951, т. 3.

*Бертельс Е. Э.* Отрывки из Авесты: Пер. с языка Авесты. — Восток, 1924, № 4, с. 3—11.

*Брагинский И. С.* Из истории таджикской и персидской литератур. — М., 1972.

*Клима О.* История авестийской, древнеперсидской и среднеперсидской литературы/Пер. В. А. Лившица. — В кн.: *Рипка Ян.* История персидской и таджикской литературы. — М., 1970, с. 15—28.

*Маковельский О. А.* Авеста. — Баку, 1960.

*Струве В. В.* Родина зороастризма. — Сов. востоковедение, 1948, т. 5, с. 5—34.

*Фрай Р.* Наследие Ирана/Пер. с англ. В. А. Лившица, Е. В. Зеймаля. Под ред. и с предисл. М. А. Дандамаева. — М., 1972.

*Altheim F.* Literatur und Gesellschaft im ausgebenden Altertum: In 2 Bd. — Halle, 1948.

*Bailey H. W.* Zoroastrian problems in the Ninth-Century books. — Oxford, 1943.

*Christensen A.* Etudes sur le zoroastrisme de la Perse antique. — København, 1928.

*Christensen A.* Les Kayanides. — København, 1931.

*Darmsteter J.* Essais orientaux. — P., 1883.

*Darmsteter J.* Ohramazd et Ahriman: L'aventure dualiste dans l'antiquité. — P., 1953.

*Duchesne-Guillemin J.* La religion de l'Iran ancien. — P., 1962.

*Duchesne-Guillemin J.* Zoroastre: Etude critique avec une traduction commentée des Gâthâ. — P., 1948.

*Hertel J.* Beiträge zur Metrik des Awestas und des Rig vedas. — Leipzig, 1927.

*Meillet A.* Trois conférences sur les Gatha de l'Avesta. — P., 1925.

*Spiegel F.* Iranische Altertumskunde: Bd. 1—3. — Leipzig, 1871—1878.

*Tavadia J. C.* Die mittelpersische Sprache und Literatur der Zarathustrien. — Leipzig, 1956.

*Widengren G.* Die Religionen Irans. — Stuttgart, 1965.

## Глава четвертая
## ДРЕВНЕЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

*Амусин И. Д.* Рукописи Мертвого моря/Отв. ред. С. И. Ковалев. — М., 1961.

*Амусин И. Д.* Находки у Мертвого моря/Отв. ред. В. В. Струве. — М., 1964.

*Бейлин С. Х.* Странствующие, или Всемирные повести и сказания в древнераввинской письменности. — Иркутск, 1907.

*Вельгаузен Ю.* Введение в историю Израиля: Пер. с нем. — СПб., 1909.

*Ранович А. Б.* Очерк истории древнееврейской религии. — М., 1937.

*Старкова К. Б.* Литературные памятники Кумранской общины. — Л., 1973.

*Фрезер Дж.* Фольклор в Ветхом завете/Пер. с англ. Д. Вольпина. — М., 1931.

*Albright W. F.* From the stone age to Christianity. Monotheism and the historical process. — 2nd ed. with a new introd. — Garden City (N. Y.), 1957.

*Barr J.* The semantics of the Biblical language. — L., 1967.

*Bentzen A.* Introduction to the Old Testament: Vol. 1—2. — 3rd ed. — Copenhagen, 1957.

*Dupont-Sommer A.* Nouveux aperçus sur les manuscrits de la Mer Morte. — P., 1953.

*Eissfeldt O.* Einleitung in das Alte Testament. — Tübingen, 1964.

*Glanzmann G. S., Fitzmyer J. A.* An introductionary bibliography for the study of the Scripture. — Westminster (Md), 1962.

*Goodspeed E. J.* The story of the Apocrypha. — Chicago; London, 1971.

*Guthrie H. H.* God and history in the Old Testament. — Greenwich (Conn.), 1960.

*Lipinski E.* La royauté de Jahwe dans la poésie et le culte de l'ancien Israël. — Brussel, 1965.

*Lods A.* Histoire de la littérature hébraïque et juive. Depuis les origines jusqu'à la ruine de l'état juif (135 après J. C). Etude critique de l'ancien testament. — P., 1950.

*Rowley H. H.* The Old Testament and modern study: A generation of discovery and research: Essays by members of the Society for Old Testament Study/— Oxford, 1951.

*Schmökel H.* Heilige Hochzeit und Hoheslied. — Wiesbaden, 1956.

Studies in biblical and Jewish folklore/Ed. by Patai. — Bloomington, 1960.

# ЛИТЕРАТУРА ЕВРОПЕЙСКОЙ АНТИЧНОСТИ

### Справочно-библиографические издания

*Воронков А. И.* Древняя Греция и Древний Рим: Библиогр. указ. изданий, вышедших в СССР (1895—1959 гг.). — М., 1961.

Мифологический словарь/Сост. М. Н. Ботвинник и др. — 3-е изд., доп. — М., 1965.

*Нагуевский Д. И.* Библиография по истории римской литературы в России с 1709—1889 г. — Казань, 1889.

*Прозоров П.* Систематический указатель книг и статей по греческой филологии, напечатанных в России с XVII столетия по 1892 г. С прибавлением за 1893, 1894 и 1895 гг. — СПб., 1898.

L'année philologique: Bibliographie critique et analytique de l'antiquité gréco-latine: En 4 sér. /Publ. par J. Marouzeau. — P., 1928—1976.

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines: En 5 vol. /Sous la dir. de Ch. Daremberg et E. Saglio. — P., 1877—1919.

*Gärtner H.*, *Heyke W.* Bibliographie zur antiken Bildersprache. — Heidelberg, 1964.

*Grimal P.* Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine/Pref. de Ch. Picard. — 5e éd. — P., 1976.

*Harbottle T. B.* Dictionary of quotations (Classical). With author and subject indexes. — 2nd ed. — N. Y., 1958.

Harper's dictionary of classical literature and antiquities/Ed. by H. T. Peck. — N. Y., 1963.

*Herescu N. J.* Bibliographie de la littérature latine. — P., 1943.

*Hunger H.* Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. — 6. Aufl. — Wien, 1959.

Introduzione alla filologia classica. — Milano, 1951.

Der kleine Pauly: Lexicon der Antike. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: In 5. Bd. /Bearb. und hrsg. von K. Ziegler und W. Sontheimer. — Stuttgart, 1964—1975.

*Laloup J.* Dictionnaire de littérature grecque et latine. — P., 1969.

*Lambrino S.* Bibliographie de l'antiquité classique, 1896—1914. — P., 1951.

*Lavedan P.* Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines. — 2e éd. — P., 1931.

*Lübker F.* Reallexicon des klassischen Altertums. — 8. vollständ. umgearb. Aufl. hrsg. v. J. Geffken und E. Ziebarth. — B., 1914. (Рус. пер.: *Любкер Ф.* Реальный словарь классической древности/Пер. В. И. Модестова. — СПб., 1888).

Mała encyklopedie kultury antycznej. A — Z. — Wyd. 4, przejrz. i uzupeł. — W-wa, 1973.

*Marouzeau J.* Dix années de bibliographie classique... 1914—1924: En 2 vol. — P., 1927.

*Pauly A. F. von.* Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: Reihe 1: In 47 Halbbd; mit 14 supplbd. /Hrsg. von G. Wissowa et al. — Stuttgart, 1893—1974.

*Pöschl V.* Bibliographie zur antiken Bildersprache. — Heidelberg, 1964.

### Мифология

*Кун Н. А.* Легенды и мифы Древней Греции. — М., 1955.

*Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. — М., 1957.

*Радциг С. И.* Античная мифология. — М.; Л., 1939.

*Grant M.* Roman myths — L., 1971.

*Preller L.* Römische Mythologie. — 2. Aufl. revid. und mit litt. Zusätzen versehen von R. Köhler. — B., 1865.

*Trenczényi-Waldapfel J.* Mitológia. — Bp., 1956. (Рус. пер.: *Тренчени-Вальдапфель И.* Мифология/Пер. Е. Н. Елеонской; Ред. и автор предисл. В. И. Авдиев. — М., 1959).

### Работы общего характера

Античная литература/Под. ред. А. А. Тахо-Годи. — 2-е изд., перераб. — М., 1973.

Античная цивилизация/Отв. ред. В. Д. Блаватский. — М., 1973.

Античная эпистолография: Очерки/Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. — М., 1967.

Античные теории языка и стиля/Под общ. ред. О. М. Фрейденберг. — М.; Л., 1936.

Античный роман/Под. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. — М., 1969.

*Асмус В. Ф.* Античная философия. — 2-е изд., доп. — М., 1976.

Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении Под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. — М., 1963.

Вопросы античной литературы и классической филологии/Под. ред. М. Л. Гаспарова, М. Е. Грабарь-Пассек, Ф. А. Петровского. — М., 1966.

Вопросы классической филологии: В 7-ми вып. — М., 1965—1980.

*Грабарь-Пассек М. Е.* Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. — М., 1966.

*Зелинский Ф. Ф.* История античной культуры: В 2-х ч. — М., 1915.

*Лосев А. Ф.* Античная философия истории. — М., 1977.

*Преображенский П. Ф.* В мире античных идей и образов/Под ред. С. Д. Сказкина, С. Л. Утченко. — М., 1965.

*Радциг С. И.* Введение в классическую филологию. — М., 1965.

*Савельева Л. И.* Романтические тенденции в античной литературе. — Казань, 1973.

*Татаркевич В.* Античная эстетика/Пер. А. П. Ермилова. — М., 1977.

*Тронский И. М.* История античной литературы. — 3-е изд., испр. — Л., 1957.

*Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936.

Чистякова Н. А., Вулих Н. В. История античной литературы. 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1971.

*Ярхо В. Н., Полонская К. П.* Античная лирика. — М., 1967.

*Baumgarten F., Poland F., Wagner R.* Die hellenistisch-römische Kultur. — Leipzig;

Berlin, 1913. (Рус. пер.: *Баумгартен Ф.*, *Поланд Ф.*, *Вагнер Р.* Эллинистическо-римская культура. — СПб., 1914).

*Bieber M.* The history of the Greek and Roman theatre. — 2nd ed. — Princeton; London, 1961.

*Cairns F.* Generic composition in Greek and Roman poetry. — Edinburgh, 1972.

The Classical World/Gener. ed. D. Daiches, A. Thorlby. — L., 1972.

*Effe B.* Dichtung und Lehre: Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts. — München, 1977.

Einleitung in die Altertumswissenschaft: In 3 Bd. /Hrsg. von A. Gercke und E. Norden. — Leipzig, 1921—1927.

*Falus R.* Az antik világ irodalmai. — Bp., 1976.

*Garsia Gual C.* Los origines de la novela. — Madrid, 1972.

Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. — 3. Aufl. — Leipzig; Berlin, 1912.

*Grube G. M. A.* The Greek and Roman critics. — Toronto, 1968.

*Häussler R.* Das historische Epos der Griechen und Römer bis Vergil: Studien zum historische Epos der Antike. 1. Bd. Von Homer zu Vergil. — Heidelberg, 1978.

*Hirzel R.* Der Dialog: Ein literarhistorischer Versuch: In 2. Bd. — Leipzig, 1895—1896.

*Klinger F.* Studien zur griechischen und römischen Literatur/Mit einem Nachw. von E. Zinn. — Zürich; Stuttgart, 1964.

*Kumaniecki K.* Historia kultury starozytnej Grecji i Rzymu. — Wyd. 2 przejrz. i rozszerz. — W-wa, 1964.

*Marrou H.-I.* Histoire de l'éducation dans l'antiquité. — 3e éd., rev. et augm. — P., 1955.

*Merkelbach R.* Roman und Mysterium in der Antike. — München, Berlin, 1962.

*Misch G.* Geschichte der Autobiographie. 1. Bd. Das Altertum. — Leipzig, 1931.

*Norden E.* Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance: In 2. Bd. Nachdruck. — Leipzig; Berlin, 1958.

*Perry B. E.* The ancient romances: a literary-historical account of their origins. — Berkeley; Los Angeles, 1967.

*Platnauer M.* Fifty years of classical scholarship. — Oxford, 1954.

*Theiler W.* Untersuchungen zur antiken Literatur. — B., 1970.

*Thraede K.* Grundzüge griechisch-römischer Brieftopik. — München, 1970.

*Trencsényi-Waldapfel J.* Von Homer bis Vergil. Gestalten und Gedanken der Antike. — Bp., 1969.

Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte: In 17 Bd. /Hrsg. von H. Dövrie und P. Moraun. — B., 1968. — Издание продолжается.

*Van Rooy C. A.* Studies in classical satire and related literary theory. — Leiden, 1965.

*Weinreich O.* Epigrammstudien: Epigramm und Pantomimus. — Heidelberg, 1948.

*Zabłocki S.* Antyczne epicedium i elegia żałobna. Geneza i rozwój: Praca doctorska. — Wrocław, 1965.

## Работы общего характера по греческой литературе

Античные мыслители об искусстве: Сб. высказываний древнегреч. философов и писателей об искусстве/Общ. ред., ввод. статья. и коммент. В. Ф. Асмуса. — 2-е изд., доп. — М., 1938.

*Бузескул В. П.* Введение в историю Греции. — 3-е изд., перераб. — М., 1915.

*Зелинский Ф. Ф.* Древнегреческая религия. — Пг., 1918.

*Зелинский Ф. Ф.* Древнегреческая литература эпохи независимости. — Пг., 1919. Ч. 1.

История греческой литературы: В 3-х т. /Под ред. С. И. Соболевского и др. — М.; Л., 1946—1960.

История Древней Греции/Под ред. В. И. Авдиева, Н. И. Пикуса. — М., 1962.

*Лосев А. Ф.* История античной эстетики. (Ранняя классика). — М., 1963.

*Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. — М., 1969.

*Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Высокая классика. — М., 1974.

*Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. — М., 1975.

*Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Ранний эллинизм. — М., 1979.

*Лосев А. Ф.* Эллинистически-римская эстетика. — М., 1979.

*Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. — М., 1980.

Поэтика древнегреческой литературы/Под. ред. С. С. Аверинцева. — М., 1981.

*Радциг С. И.* История древнегреческой литературы. — 4-е изд. М., 1977.

*Сергеев В. С.* История древней Греции. — 3-е изд. (посмерт.), перераб. и доп. — М., 1963.

*Aly W.* Geschichte der griechischen Literatur. — Bielefeld; Leipzig, 1925.

*Baumgarten F.*, *Poland F.*, *Wagner R.* Die hellenische Kultur. — 3. Aufl. — Leipzig; Berlin, 1913. (Рус. пер.: *Баумгартен Ф.*, *Поланд Ф.*, *Вагнер Р.* Эллинская культура. — СПб., 1906).

*Bonnard A.* Civilisation grecque: In 3 vol. — Lausanne, 1954—1959. (Рус. пер.: *Боннар А.* Греческая цивилизация: В 3-х т. /Пер. О. Волкова; Ред. В. И. Авдиева, Ф. А. Петровского; Предисл. В. И. Авдиева. — М., 1958—1962).

*Bowra C. M.* Ancient Greek Literature. — L. etc., 1967.

*Cantarella R.* Storia della letteratura greca. — Milano, 1962.

*Croiset A.*, *Croiset M.* Histoire de la littérature grecque. In 5 vol. — 4e éd. — P., 1914—1935.

*Froidefond Ch.* Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote. — P., 1971.

*Groningen B. A. van.* La composition littéraire archaïque grecque: Procédés et réalisations.

— Amsterdam, 1958.

*Guthrie W. K. C.* History of Greek philosophy: In 4 vol. — N. Y.; L., 1962—1971.

*Jäger W.* Paideia. Die Formung des griechischen Menschen: In 3 vol. — 3. Aufl. — B., 1954—1955.

*Koller H.* Die Mimesis in der Antike. — Bern, 1954.

*Lesky A.* Geschichte der griechischen Literatur. — 2. Aufl. — Bern; München, 1963.

*Majer F.* Der ΣΟΦΟΣ — Begriff zur Bedeutung. Wertung und Rolle des Begriffes von Homer bis Euripides. — München, 1970.

*Nilsson M.* Geschichte der griechischen Religion: In 2 Bd. — 2. Aufl. — München, 1955—1961.

*Schmidt W.*, *Stählin O.* Geschichte der griechischen Literatur. (Von Anfang bis zur Zeit nach dem Eingreifen der Sophistik: In 6 vol. — München, 1920—1948.

*Shaerer R.* L'homme antique et la structure du monde intérieur d'Homère à Socrate. — P., 1958.

*Sinko T.* Literatura grecka: In 3 vol. — Kraków; Wrocław, 1951—1954.

*Sinco T.* Zarys historii literatury greckiej: In 2 vol. — W-wa, 1959.

*Snell B.* Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. — 3 Aufl. — Hamburg, 1955.

*Thomson G.* Studies in ancient Greek society: In 2 vol. L., 1949—1955. (Рус. пер.: *Томсон Дж.* Исследования по истории древнегреческого общества: В 2 - х т. — М., 1958—1959).

*Wilamowitz-Möllendorff U.* Der Glaube der Hellenen: In 2 vol. — 3 - te durchges. Aufl. — Basel; Stuttgart, 1959.

*Zeller E.* Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung dargestellt: In 6 Bd. — 7. Aufl. — Leipzig, 1923.

**Работы общего характера**
**по римской литературе**

*Варнеке Б. В.* Наблюдения над древнеримской комедией: К истории типов. — Казань, 1905.

История Древнего Рима/Под ред. А. Г. Бокщанина, В. И. Кузищина. — М., 1971.

История римской литературы/Под общ. ред. Н. Ф. Дератани. — М., 1954.

История римской литературы: В 2 - х т. /Под ред. С. И. Соболевского, М. Е. Грабарь-Пассек, Ф. А. Петровского. — М., 1959—1962.

*Кузнецова Т. И.*, *Стрельникова И. П.* Ораторское искусство в Древнем Риме. — М., 1976.

*Машкин Н. А.* История Древнего Рима/Отв. ред. А. Г. Бокщанин. М., 1956.

*Модестов В. И.* Лекции по истории римской литературы, читанные в Киевском и С.-Петербургском университетах. — СПб., 1888.

*Нагуевский Д.* История римской литературы: В 2-х т. — Казань, 1911—1915.

Очерки истории римской литературной критики/Отв. ред. Ф. А. Петровский. — М., 1963.

*Покровский М. М.* История римской литературы. — М.; Л., 1942.

*Утченко С. Л.* Политические учения Древнего Рима. III—I вв. до н. э. /Ред. колл.: Е. С. Голубцова, Ю. К. Колосовская, Е. М. Штаерман; Отв. секретарь В. М. Смирин. — М., 1977.

*Albrecht M. von.* Meister römischer Prosa von Cato bis Apuleius: Interpretationen. — Heidelberg, 1971.

*Bardon H.* La littérature latine inconnue: In 2 vol. — P., 1952—1956.

*Bengtson H.* Grundriss der römischen Geschichte mit Quellenkunde. Bd. 1. Republik und Kaiserzeit bis 284 n. Chr. — 2 Aufl. — München, 1970.

*Besançon A.* Les adversaires de l'hellénisme à Rome. Pendant la Période Républicaine. — P.; Lausanne, 1910.

*Bignone E.* Storia della letteratura latina: In 3 vol. — Firenze, 1945—1951.

*Boissier G.* La religion romaine d'Auguste aux Antonins: En 2 vol. — 7e éd. — P., 1909. (Рус. пер.: *Буассье Г.* Римская религия от времен Августа до Антонинов: В 3-х ч. / Пер. Н. Н. Спиридонова. — М., 1914).

*Boyancé P.* Etudes sur la religion romaine. — Rome, 1972.

*Brożek M.* Historia literatury łacińskiej w starożytności: Zarys. — Wyd. 2 popr. — Wrocław, 1976.

*Büchner K.* Humanitas Romana: Studien über Werke und Wesen der Römer. — Heidelberg, 1957.

*Büchner K.* Römische Literaturgeschichte: Ihre Grundzüge in interpretierender Darstellung. — Stuttgart, 1957.

*Burk E.* Vom Menschenbild in der römischen Literatur: Ausgewählte Schriften/Mit einem Nachwort von H. Diller; Hrsg. von E. Lefèvre. — Heidelberg, 1966.

*Cèbe J.-P.* La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal. — P., 1966.

*Chausserie-Laupréé J. P.* L'expression narrative chez les historiens latins. Histoire d'un style. — P., 1969.

*Coffey M.* Roman satire. — L.; N. Y., 1976.

Critical essays on Roman literature. Elegy and lyric/Ed. with an introd. by J. P. Sullivan. — Cambridge (Mass.), 1962.

*Ferrero G.* Grandezza e decadenza di Roma: In 5 vol. — Milano, 1906—1907. (Рус. пер.: *Ферреро Г.* Величие и падение Рима: В 5-ти т. — М., 1915—1923).

*Grenier A.* Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art. — P., 1938.

*Grimal P.* La civilisation romaine. — P., 1968.

*Klingner F.* Römische Geisteswelt. — 4. Aufl. — München, 1961.

*Knoche U.* Die Römische Satire. — 3. veränd. Aufl. — Göttingen, 1971.

*Kroll W.* Studien zum Verständnis der römischen Literatur. — Stuttgart, 1924.

*Lamarre C.* Histoire de la littérature latine depuis la fondation de Rome jusqu'à la fin du gouvernement républicain: In 4 vol. — P., 1901.

*Lamarre C.* Histoire de la littérature latine au temps d'Auguste: In 4 vol. — P., 1907.

*Leeman A. D.* Orationis ratio. The stylistic theories and practice of the Roman orators, historians and philosophers: In 2 vol. — Amsterdam, 1963.

*Leo F.* Geschichte der römischen Literatur. — B., 1913.

*Martha C.* Les moralistes sous l'Empire Romain. Philosophes et poetes. — 8e éd. — P., 1907. (Рус. пер.: *Марта К.* Философы и поэты-моралисты во времена Римской империи. — М., 1879).

*Mommsen T.* Römische Geschichte: In 3 Bd. — 14. Aufl. — Berlin; Weidmann, 1933. (Рус. пер.: *Моммзен Т.* История Рима: В 5-ти т. — М.: Л., 1936—1949).

*Norden E.* Die römische Literatur. — 6 ergänzte Aufl. — Leipzig, 1961.

*Paladini V.*, *Castorina E.* Storia della letteratura latina: In 2 vol. — Bologna, 1969—1972.

*Paratore E.* Storia della letteratura latina. — Firenze, 1973.

*Peter H.* Der Brief in der römischen Literatur. — Leipzig, 1901.

*Ri beck O.* Geschichte der römischen Dichtung: In 3 Bd. — Stuttgart, 1887—1892.

*Ribbeck O.* Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik. — Leipzig, 1875.

*Riposati B.* Il teatro romano: In 2 vol. — Milano, 1956—1957.

*Rostagni A.* Storia della letteratura latina: In 3 vol. /A cura di I. Lana. — 3-a ed. — Torino, 1964.

*Schanz M.* Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian: In 4 Bd. — 4. neubearb. Aufl. von. C. Hosius. — München, 1914—1935.

*Seel O.* Römertum und Latinität. — Stuttgart, 1964.

*Teuffel W. S.* Geschichte der römischen Literatur/Neu bearb. v. W. Kroll und F. Skutsch: In 3 Bd. — 6. Aufl. — Leipzig, 1910—1920.

## Глава первая
## ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА АРХАИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

*Блаватская Т. В.* Ахейская Греция во втором тысячелетии до н. э. — М., 1966.

*Властов Г.* Теогония Гесиода и Прометей. — СПб., 1897.

*Гаспаров М. Л.* Басни Эзопа. — В кн.: Басни Эзопа. — М., 1968, с. 241—269.

*Гринбаум Н. С.* Язык древнегреческой хоровой лирики: (Пиндар). — Кишинев, 1973.

*Деревицкий А. Н.* Гомерические гимны. — Харьков, 1889.

*Лосев А. Ф.* Гесиод и мифология. — Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та, 1954, т. 83, с.

283—301.

*Семенов А. Ф.* Греческий лирик Симонид Кеосский и сохранившиеся отрывки его поэзии. — 2-е изд. — Нежин, 1912.

*Толстой И. И.* Аэды. Античные творцы и носители древнего эпоса. — М., 1958.

Archiloque: Sept exposés et discussions. — Genève, 1963.

*Bowra C. M.* Greek lyric poetry from Alcman to Simonides. — 2-d ed. — Oxford, 1961.

*Bowra C. M.* Early Greek elegists. — Cambridge (Mass.), 1930.

*Bowra C. M.* Pindar. — Oxford, 1964.

*Burn A. R.* The world of Hesiod: A study of the Greek Middle Ages c. 900—700 b. Chr. — L., 1936.

*Carrière J.* Theognis de Megare. — P., 1948.

*Ebert J.* Griechische Epigramme auf Sieger an gymnischen und hippischen Agonen. — B., 1972.

*Finley J. H.* Pindar and Aeschylus. — Cambridge (Mass.), 1955.

*Fraenkel H.* Wege und Formen frühgriechischen Denkens. — München, 1955.

*Groningen B. A.* van. Theognis. — Amsterdam, 1966.

*Huxley G. L.* Greek epic poetry. From Eumelos to Panyassis. — L., 1969.

*Marot K.* Die Anfänge der griechischen Literatur. — Bp., 1960.

*Masaracchia A.* Solone. — Firenze, 1958.

*Page D. L.* Sappho and Alcaeus: An introduction to the study of ancient Lesbian poetry. — Oxford, 1955.

*Schadewaldt W.* Sappho. Welt und Dichtung. Dasein in der Liebe. — Potsdam, 1950.

*Schwalbe H.* Hesiod. Theogonie: Eine unitarische Analyse. — Wien, 1966.

*Solmsen F.* Hesiod and Aeschylus. — Ithaca, 1949.

*Snell B.* Dichtung und Gesellschaft. Studien zum Einfluss der Dichter auf das soziale Denken und Verhalten im alten Griechenland. — Hamburg, 1965.

*Wilamowitz-Möllendorff U.* Pindaros. — B., 1922.

*Wilamowitz-Möllendorff U.* Sappho und Simonides. — B., 1913.

## Гомеровский эпос

*Гордезиани Р. В.* Проблемы гомеровского эпоса. — Тбилиси, 1978.

*Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVII—XIX веков. — М.; Л., 1964.

*Лосев А. Ф.* Гомер. — М., 1960.

*Полонская К. П.* Поэмы Гомера. — М., 1961.

*Сахарный Н. Л.* Гомеровский эпос. — М., 1976.

*Тренчени-Вальдапфель И.* Гомер и Гесиод. — М., 1956.

*Шестаков С. П.* О происхождении поэм Гомера: В 2-х вып. — Казань, 1892—1898.

*Шталь И. В.* Гомеровский эпос: Опыт текстологического анализа《Илиады》. — М., 1975.

*Шталь И. В.* 《Одиссея》 — героическая поэма странствий. — М., 1978.
*Bethe E.* Homer. Dichtung und Sage. In 3 Bd. — Leipzig, 1914—1927.
*Bowra C. M.* Heroic poetry. — L., 1952.
*Bowra C. M.* Homer. — L., 1972.
*Buffière F.* Les mythes d'Homère et la pensée grecque. — P., 1956.
A companion to Homer/Ed. by A. J. B. Wace and F. H. Stubbings. — N. Y., 1963.
*Diehle A.* Homer-Probleme. — Opladen, 1970.
*Finley M. J.* The world of Odysseus. — N. Y., 1965.
*Irmscher J.* Der Götterzorn bei Homer. — Leipzig, 1950.
*Kirk G. S.* Homer and the oral tradition. — Cambridge, 1976.
*Kirk G. S.* The songs of Homer. — Cambridge, 1962.
*Lesky A.* Die Homerforschungen in der Gegenwart. — Wien, 1952.
*Lesky A.* Homeros. — Stuttgart, 1967.
*Lord A. B.* The singer of tales. — Cambridge (Mass.), 1960.
*Mazon P.* Introduction à l'Iliade. — P., 1948.
*Page D. L.* History and the Homeric Iliad. — Berkeley; Los Angeles, 1959.
*Schadewaldt W.* Von Homers Welt und Werk. — 2. Aufl. — Stuttgart, 1944.
*Webster Th.* From Mycenae to Homer. — L., 1964.
*Whitman C. H.* Homer and the heroic tradition. — N. Y., 1965.
*Wilamowitz-Möllendorff U.* Die Ilias und Homer. — 2. Aufl. — B., 1920.

## Глава вторая
## ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА (V—IV вв.)

Аристофан: Сб. статей. — М., 1957.
*Борухович В. Г.* История древнегреческой литературы: Классический период. — М., 1962.
*Бузескул В. П.* История афинской демократии. СПб., 1909.
*Деревицкий А. Н.* О начале историко-литературных занятий в Древней Греции. — Харьков, 1891.
*Доватур А. И.* Повествовательный и научный стиль Геродота. — Л., 1957.
*Соболевский С. И.* Аристофан и его время: (К 2400-летию со дня рождения Аристофана). — М., 1957.
*Шестаков Д.* Опыт изучения народной речи в комедии Аристофана. — Казань, 1912.
*Ярхо В. Н.* Аристофан. — М., 1954.
*Ярхо В. Н.* Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М., 1978.
*Ярхо В. Н.* Эсхил. — М., 1958.
*Adams S.* Sophocles the playwright. — Toronto, 1957.

Aristophanes und die alte Komödie/Hrsg. von H.-J. Newiger. — Darmstadt, 1975.
Die Bauformen der griechischen Tragödie. — München, 1971.
*Berk L.* Epicharmus. — Groninngen, 1964.
*Campo L.* I drammi satireschi della Grecia antica. Esegesi della tradizione ed evolutione. — Milano, 1940.
*Conacher D.* Euripidean drama. Myth, theme and structure. — Toronto, 1967.
*Cornford F. M.* The origin of Attic comedy. — Garden City, 1961.
*Croiset M.* Eschyle. Etudes sur l'invention dramatique dans son théâtre. — 3e éd. — P., 1965.
*Dearden C. W.* The stage of Aristophanes. — L., 1976.
*Delebecque E.* Euripide et la guerre de Péloponnèse. — P., 1951.
*Dirat M.* L'hybris dans la tragédie grecque: In 2 vol. — Lille, 1973.
*Dover K. J.* Aristophanic comedy. — L., 1972.
*Earp F. R.* The style of Aeschylus. — Cambridge, 1948.
*Earp F. R.* The style of Sophocles. — Cambridge, 1944.
*Ehrenberg V.* The people of Aristophanes. — Oxford, 1943.
*Ehrenberg V.* Sophocles and Pericles. — Oxford, 1954.
*Else G.* The origin and early form of Greek tragedy. — Cambridge (Mass.), 1965.
Euripides/Hrsg. von E.-R. Schwinge. — Darmstadt, 1968.
*Fränkel H.* Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts. — 3. durchges. Aufl. — München, 1969.
*Grossmann G.* Promethie und Orestie. Attischer Geist in der attischen Tragödie. — Heidelberg, 1970.
*Händel P.* Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie. — Heidelberg, 1963.
*Jens W.* Die Stichomythio in der frühen griechischen Tragödie. — München, 1955.
*Jouan F.* Euripide et les légendes des chants cypriens. Des origines de la guerre de Troie à l'Iliade. — P., 1966.
*Kirkwood G. M.* A study of Sophoclean drama. — Ithaka (N. Y.), 1958.
*Kranz W.* Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie. — B., 1933.
*Krokiewicz A.* Moralność Homera i etyka Hezjoda. — W-wa, 1959.
*Lesky A.* Die griechische Tragödie. — 3. Aufl. — Stuttgart, 1964.
*Lesky A.* Die tragische Dichtung der Hellenen. — 2. Aufl. — Göttingen, 1964.
*Lévêque P.* Agathon. — P., 1955.
*Ludwig W.* Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst in Spätwerk des Euripides. — Bonn, 1954.
*Méautis G.* Sophocle: Essais sur le héros tragique. — P., 1957.

Der Mensch als Mass der Dinge: Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der Polis/Hrsg. von R. Müller. — B., 1976.

*Mette H. J.* Der verlorene Aeschylos. — B., 1963.

*Owen E. T.* The harmony of Aeschylus. — Toronto, 1952.

*Pohlenz M.* Die griechische Tragödie: Mit Erläuterungen: In 2 vol. — 2. neuarb. Aufl. — Göttingen, 1954.

*Rivier A.* Essai sur le tragique d'Euripide. — 2e éd. — P., 1975.

*Romilly J.* de. L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide. — P., 1961.

*Romilly J. de.* Time in Greek tragedy. — Ithaka (N. Y.), 1968.

*Schadewaldt W.* Monolog und Selbsgespräch: Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie. — B., 1926.

*Sifakis G. M.* Parabasis and animal choruses. A contribution to the history of attic comedy. — L., 1971.

*Taillardat J.* Les images d'Aristophane. Etudes de langue et de style. — P., 1963.

*Thomson G.* Aeschylus and Athens: A study in the social origins of drama. — 4th ed. — L., 1973.

*Vickers B.* Towards Greek tragedy. Drama, myth, society. — L., 1973.

*Waldock A. J. A.* Sophocles, the dramatist. — Cambridge, 1951.

*Webster Th.* Art and literature in fourth century Athens. — N. Y., 1969.

*Webster Th.* Greek art and literature 530—400 B. Chr. — Oxford, 1939.

*Webster Th.* The tragedies of Euripides. — L., 1967.

*Whitman C. H.* Aristophanes and the comic hero. — Cambridge (Mass.), 1964.

*Whitman C. H.* Euripides and the full circle of myth. — Cambridge (Mass.), 1974.

*Whitman C. H.* Sophocles: A Study of Heroic Humanism, — Cambridge (Mass.), 1951.

*Wilamowitz-Moellendorff U.* Aischylos. — B., 1914.

*Wilamowitz-Moellendorff U.* Die dramatische Technik des Sophokles. — B., 1917.

*Wilamowitz-Mollendorff U.* Einleitung in die griechische Tradödie. — 2. Aufl. — B., 1910.

*Zuntz G.* The political plays of Euripides. — Manchester, 1955.

## Глава третья
## ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА (V—IV вв.). ПРОЗА

Аристотель и античная литература/Отв. ред. М. Л. Гаспаров. — М., 1978.

*Асмус В. Ф.* Платон. — М., 1975.

*Доватур А. И.* Политика и политии Аристотеля. — М. ;Л. , 1965.
*Лурье С. Я.* Геродот. — М. ;Л. , 1947.
*Лурье С. Я.* Демокрит: Тексты. Перевод. Исследования. — Л. , 1970.
*Маковельский А. О.* Досократики: В 3 - х ч. — Казань, 1914—1919.
*Маковельский А. О.* Софисты: В 2 - х вып. — Баку, 1940—1941.
*Мищенко Ф. Г.* Рационализм Фукидида в истории Пелопоннесской войны. — Киев, 1881.
Платон и его эпоха: К 2400 - летию со дня рождения/Отв. ред. Ф. Х. Кессиди. — М. , 1979.
*Adcock F. E.* Thucydides and his history. — Cambridge, 1963.
*Aly W.* Formprobleme der frühen griechischen Prosa. — Leipzig, 1929.
*Aly W.* Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seine Zeitgenossen: Eine Untersuchung über die volkstümlichen Elemente der Altgriechischen Prosaerzählung. — Göttingen, 1921.
*Bernays J.* Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama. — B. , 1880.
*Blass F.* Die attische Beredsamkeit: In 3 Bd. — 2. Aufl. — Leipzig, 1887—1898.
*Bremer J. M.* Hamartia. Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek tragedy. — Amsterdam, 1969.
*Bruns J.* Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Chr. G. — B. , 1896.
*Cooper L.* , *Gudeman A.* A bibliography of the Poetics of Aristotle. — New Haven, 1928.
*Denniston J. D.* Greek prose style. — Oxford, 1952.
*Dupréel E.* Les sophistes. Protagoras, Gorgias, Prodicus, Hippias. — Neuchatel, 1948.
*Else G. T.* Aristotle's Poetics: The argument. — Cambridge (Mass. ), 1967.
*Gaiser K.* Protreptik und Paränese bei Platon. Untersuchungen zur Form des platonischen Dialogs. — Stuttgart, 1959.
*Grundy G. B.* Thucydides and the History of his age: 2nd ed. — In: 2 vol. — Oxford, 1948.
*Krokiewicz A.* Arystoteles, Pirron i Plotin. — W-wa, 1974.
*Luccioni J.* Xénophon et le socratisme. — P. , 1953.
*Martin J.* Symposion, die Geschichte einer literarischen Form. — Paderborn, 1931.
*Mikkola E.* Isokrates. Seine Anschaungen im Lichte seiner Schriften. — Helsinki, 1954.
*Navarre O.* Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote. — P. , 1900.
*Ronnet G.* Etude sur le style de Démosthène dans les discours politiques. — P. , 1951.
*Strauss L.* Socrates and Aristophanes. — N. Y. ;L. , 1966.
*Süss W.* Ethos. Studie zur älteren griechischen Rhetorik. — Leipzig, 1910.
*Trenkner S.* The Greek novella in the classical period. — L. ;N. Y. , 1958.

## Глава четвертая
## ЭЛЛИНИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
## Ⅲ—Ⅱ вв. до н. э.


*Грабарь-Пассек М. Е.* Буколическая поэзия эллинистической эпохи. — В кн.: Феокрит, Мосх, Бион: Идиллии и эпиграммы. — М., 1958, с. 189—231.

*Зелинский Ф. Ф.* Религия эллинизма. — М., 1922.

*Нахов И. М.* Киническая литература. — М., 1981.

*Савельева Л. И.* Менандр и его новонайденная комедия《Угрюмец》. — Казань, 1964.

*Церетели Г. Ф.* Новые комедии Менандра. — Юрьев, 1914.

*Ярхо В. Н.* У истоков европейской комедии. — М., 1979.

*Bernard E.* Inscriptions métriques de l'Egypte grécoromaine. Recherches sur la poésie épigrammatique des grecs en Egypte. — P., 1969.

*Blume H. D.* Menanders《Samia》: Eine Interpretation. — Darmstadt, 1974.

*Braun M.* History and romance in Graeco-Oriental literature. — Oxford, 1938.

*Cahen E.* Callimaque et son oeuvre poétique. — P., 1929.

*Couat A. H.* La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées. (324—222 av. J.-C.). P., 1882.

*Holzberg G.* Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik. — Nürnberg, 1974.

*Dworacki S.* Technika dramatyczna Menandra. (Dyskolos, Epitrepontes, Perikeiromene, Samia, Aspis). — Poznań, 1975.

*Erren M.* Die Phainomena des Aratos von Soloi: Untersuchungen zum Sach- und Sinnverständniss. — Wiesbaden, 1967.

*Horowski J.* Folklor w twórczosci Kallimacha z Cyreny. — Poznań, 1967.

*Howald E.* Der Dichter Kallimachos von Kyrene. — Erlenbach; Zürich, 1943.

*Körte A.* Die hellenistische Dichtung. — 2. Aufl. — Stuttgart, 1960.

*Lawall G.* Theocritus' coan pastorals. — Wash., 1967.

*Legrand Ph. E.* Daos. Tableau de la comédie grecque pendant da période dite nouvelle (χομμωδια νεα). — Lyon, 1910.

*Mackay K. J.* Erysichton. A Callimachean comedy. — Leiden, 1962.

*Mackay K. J.* The poet at play: Kallimachos. The bath of Pallas. — Leiden, 1962.

*Méautis G.* Le crépuscule d'Athènes et Ménandre. — P., 1954.

Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche/Hrsg. von. F. Zucker. — B., 1965.

*Schäfer A.* Menander's Dyskolos. Untersuchungen zur dramatischen Technik. — Meisenheim am Glan, 1965.

*Sifakis G. M.* Studies in the history of Hellenistic drama. — L., 1967.

*Tarn W. Hellenistic civilization.* — 3-d ed. — L., 1959. (Рус. пер.: Тарн В.

Эллинистическая цивилизация/Пер. С. А. Лясковского; Предисл. С. И. Ковалева. — М., 1949.)
*Webster Th.* Hellenistic poetry and art. — L., 1964.
*Wilamowitz-Möllendorff U.* Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos. — 2. verarb. Auff. — B., 1962.

## Глава пятая
## РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
## Ⅲ—Ⅱ ВВ. ДО Н. Э.

*Савельева Л. И.* Художественный метод П. Теренция Афра. — Казань, 1960.
*Черняев П. Н.* Быт и нравы по комедии Теренция. — Варшава, 1912.
*Barchiesi M.* Nevio epico. Storia, interpretazione, edizione critica dei frammenti del primo epos latino. — Padova, 1962.
*Blänsdorf J.* Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus. — Wiesbaden, 1967.
*Braun L.* Die Cantica des Plautus. — Göttingen, 1970.
*Brożek M.* Terencjusz i jego komedie. — Wrocław, 1960.
*Büchner K.* Das Theater des Terenz. — Heidelberg, 1974.
*Duckworth G. E.* The nature of Roman comedy: A study in popular entertainment. — Princeton, 1971.
*Fiske G. C.* Lucilius and Horace: A study in the classical theory of imitation. — Madison, 1920.
*Jachmann G.* Plautinisches und Attisches. — B., 1931.
*Fraenkel E.* Plautinisches im Plautus. — B., 1922.
*Perna R.* L'originalità di Plauto. — Bari, 1955.
*Puelma Piwonka M.* Lucilius und Kallimachos. Zur Geschichte einer Gattung der hellenistisch-römischen Poesie. — Frankfurt a. M., 1949.
Die Römische Komödie: Piautus und Terenz/Hrsg. v. E. Lefèvre. — Darmstadt, 1973.
*Schaaf L.* Der Miles gloriosus des Plautus und sein griechisches Original: Ein Beitrag zur Kontaminationsfrage. — München, 1977.
*Segal E.* Roman laughter. The comedy of Plautus. — 2nd print. — Cambridge (Mass.), 1970.
*Suerbaum W.* Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter Livius Andronicus, Naevius, Ennius. — Hildesheim, 1968.
*Valsa M.* Marcus Pacuvius, poète tragique. — P., 1957.
*Wright J.* Dancing in chains: the stylistic unity of the comoedia palliata. — Rome, 1974.

## Глава шестая
## ГРЕЧЕСКАЯ И РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
## I В. ДО Н. Э.

*Благовещенский Н. М.* Гораций и его время. — 2-е изд. — Варшава, 1878.

*Полонская К. П.* Римские поэты принципата Августа. — М., 1963.

*Утченко С. Л.* Древний Рим: События. Люди. Идеи. — М., 1969.

*Утченко С. Л.* Цицерон и его время. — М., 1972.

*Утченко С. Л.* Юлий Цезарь. — М., 1976.

Цицерон. 2000 лет со времени смерти: Сб. статей/Ред. колл.: Н. Ф. Дератани, С. И. Радциг, И. М. Нахов. — М., 1959.

Цицерон: Сб. статей/Отв. ред. Ф. А. Петровский. — М., 1956.

*Шталь И. В.* Поэзия Гая Валерия Катулла: Типология художест-венного мышления и образ человека. — М., 1977.

*Adcock F. E.* Caesar as man of letters. — Cambridge, 1956.

*Anderson W. S.* The art of the Aeneid. — Englewood Cliffs (N. Y.), 1969.

*Barwick K.* Das rednerische Bildungsideal Ciceros. — B., 1963.

*Boissier G.* Cicéron et ses amis: Etude sur la société romaine du temps de César. — 12e éd. — P., 1902. (Рус. пер.: *Буасье Г.* Цицерон и его друзья: Очерк о римском обществе времен Цезаря/Пер. Н. Н. Спиридонова. — М., 1914).

*Bornecque H.* Tite-Live. — P., 1933.

*Boucher J. P.* Etudes sur Properce: problemes d'inspiration et d'art. — P., 1965.

*Büchner K.* Cicero: Bestand und Wandel seiner geistigen Welt. — Heidelberg, 1964.

*Büchner K.* Publius Vergilius Maro, der Dichter der Römer. — Stuttgart, 1957.

*Büchner K.* Sallust. — Heidelberg, 1960.

*Büchner K.* Studien zur römischen Literatur. Bd. I. Lukrez und Vorklassik, — Wiesbaden, 1964.

*Busch W.* Horaz in Russland: Studien und Materialien. — München, 1964.

*Camps W. A.* An introduction to Virgil's《Aeneid》. — L., 1969.

*Commager S.* Odes of Horace: A critical study. — New Haven; London, 1962.

*Day A. A.* The origins of Latin love-elegy. — Oxford, 1938.

*Ferrero L.* Interpretazione di Catullo. — Torino, 1955.

*Ferrero L.* Poetica nuova in Lucrezio. — Firenze, 1949.

*Fraenkel E.* Horace. — Oxford, 1957.

*Gompf L.* Die Frage der Entstehung von Lukrezens Lehrgedicht. — Köln, 1960.

*Gordon C. A.* A bibliography of Lucretius. — L., 1962.

*Granarolo J.* L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques: These. —

P. , 1967.

*Grimal P*. Essai sur l'Art Poétique d'Horace. — P. , 1968.

*Heinze R*. Vergils epische Technik. — 3. Aufl. — Leipzig, 1915.

*Kumaniecki K*. Cyceron i jego współczesni. — W-wa, 1959.

*La Penna A*. L integrazione difficile: Un profilo di Properzio. — Torino, 1977.

*La Penna A*. Orazio e l'ideologia del principato. — Torino, 1963.

*Laurand L*. Etudes sur le style des discours de Cicéron, avec une esquisse de l'histoire du 《Cursus》: In 3 vol. — 4e éd. rev. et cor. — P. , 1936—1940.

*Leeman A. D*. A systematical bibliography of Sallust. 1879—1950. — Leiden, 1952.

*Michel A*. Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'oeuvre de Cicéron: Recherches sur les fondements philosophiques de l'art de persuader. — P. , 1960.

*Otis B*. Virgil: a study in civilized poetry. — Oxford, 1963.

*Pasquali G*. Orazio lirico/Introd. di A. La Penna. — Firenze, 1964.

*Perrochat P*. Les modèles grecques de Salluste. — P. , 1949.

*Pöschl V*. Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Äneis. — 2. Aufl. — Wien, 1964.

*Putnam M. C*. Virgil's pastoral art. — Princeton, 1970.

*Quinn K*. Catullus: An interpretation. — L. , 1972.

*Quinn K*. Virgil's Aeneid: a critical description. — Ann Arbor, 1968.

*Rambaud M*. L'art de la déformation historique dans les Commentaires de César. — P. , 1953.

*Reitzenstein E*. Wirklichkeitsbild und Gefühlsentwicklung bei Properz. — Leipzig, 1936.

*Ross D. O*. Backgrounds to Augustan poetry: Gallus elegy and Rome. — L. , etc. , 1975.

*Ross D. O*. Style and tradition in Catullus. — Cambridge (Mass. ), 1969.

*Rostagni A*. Virgilio minore: Saggio sullo svolgimento della poesia virgiliana. — 2-a ed. , riv. e ampl. — Roma, 1961.

*Rudd N*. The satires of Horace. — Cambridge, 1966.

*Schrijvers P. H*. Horror ac divina voluptas: Etudes sur la poétique et la poésie de Lucrèce/Prom. : A. D. Leeman. — Amsterdam, 1970.

*Sellar W. Y*. The Roman poets of the Republic — 3rd ed. , rev. — N. Y. , 1965.

*Stabryła S*. Funkcja nowely w strukturze gatunków literatury rzymskiej. — Wrocław, 1974.

*Taine H*. Essai sur Tite Live. — 9e éd. — P. , 1923. (Рус. пер. : *Тэн И*. Тит Ливий/Пер. под ред. В. И. Герье. — М. , 1900).

*Terzaghi N*. Per la storia della satira. — 2-a ed. — Messina, 1944.

*Walsh P. G*. Livy: his historical aims and methods. — Cambridge, 1961.

*Wilkinson L. P*. The《Georgics》of Virgil: A critical survey. — L. , 1969.

*Wilkinson L. P*. Golden Latin artistry. — Cambridge, 1963.

*Williams G*. Tradition and originality in Roman poetry. — Oxford, 1968.

*Zielinski T*. Cicero im Wandel der Jahrhunderte. — 3. Aufl. — Leipzig; Berlin, 1912.

## Глава седьмая
## ГРЕЧЕСКАЯ И РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРЫ
## I В. Н. Э.

*Аверинцев С. С.* Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. — М., 1973.

*Гаспаров М. Л.* Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М., 1971.

*Полякова С. В.* Греческая проза I—IV вв. н. э. — В кн.: Поздняя греческая проза. — М., 1960, с. 3—26.

*Олсуфьев А. В.* Марциал: Биогр. очерк. — СПб., 1891.

*Соколов В. С.* Плиний Младший: Очерк истории римской культуры времен империи. — М., 1956.

*Тронский И. М.* Корнелий Тацит. — В кн.: Тацит К. Соч.: В 2-х т. — Л., 1969, т. II, с. 203—248.

*Albrecht M. von.* Silius Italicus: Freiheit und Gebundenheit römischer Epik. — Amsterdam, 1964.

*Bagnani G.* Arbiter of elegance: a study of life and works of C. Petronius. — Toronto, 1954.

*Barbu N. J.* Les procédés de la peinture des caractères et la vérité historique dans les biographies de Plutarque. — P., 1934.

*Bourgery A.* Sénèque prosateur: Etudes littéraires et grammaticales sur la prose de Sénèque le philosophe. — P., 1922.

*Castresana Udaeta R.* Historia y politica en la Farsalia de Marco Anneo Lucano. — Madrid, 1956.

*Cousin J.* Etudes sur Quintilien: In 2 vol. — P., 1935—1936.

*Dessen C. S.* Junctura callidus acri: a study of Persius' satires. — Urbana etc., 1968.

*Diehle A.* Studien zur griechischen Biographie. — Göttingen, 1956.

*Fränkel H. F.* Ovid.˙ A poet between two worlds. — 2nd ed. — Berkeley; Los Angeles, 1956.

*Furmann F.* Les images de Plutarque. — P., 1964.

*Guillemin A. M.* Pline et la vie littéraire de son temps. — P., 1929.

*Highet G.* Juvenal the satirist: A study. — Oxford, 1954.

*Lafaye G. L.* Les Métamorphoses d'Ovide et leur modèles grecs. — P., 1904.

*Lana J.* Lucio Anneo Seneca. — Torino, 1955.

*Legras J.* Etude sur la Thébaïde de Stace. — P., 1905.

*Marmorale E. V.* Persio. — Firenze, 1941.

*Marmorale E. V.* La questione petroniana. — Bari, 1948.

*Maurach G.* Der Bau von Senecas Epistulae morales. — Heidelberg, 1970.
*Mendell C. W.* Tacitus. The man and his work. — New Haven; London, 1957.
*Morford M. P. O.* The poet Lucan: studies in rhetorical epic — Oxford, 1967.
*Otis B.* Ovid as an epic poet. — 2nd ed. — Cambridge, 1966.
*Palm J.* Röm, Römertum und Imperium in der griechischen Literatur der Kaiserzeit. — Lund, 1959.
*Paratore E.* La narrativa latina nell'età di Nerone: La Cena Trimalchionis di Petronio. — Roma, 1961.
*Paratore E.* Il Satyricon di Petronio: In 2 vol. — Firenze, 1933.
*Paratore E.* Tacito. — 2-a ed. — Roma, 1962.
Seneca als Philosoph. /Hrsg. v. G, Maurach. — Darmstadt, 1975.
*Sherwin-White A. N.* The letters of Pliny: a historical and social commentary. — Oxford, 1966.
*Sullivan J. P.* The Satiricon of Petronius. — L., 1968.
*Syme R.* Tacitus: In 2 vol. — Oxford, 1958.
*Viarre S.* L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide. — P., 1964.
*Villeneuve F.* Essai sur Perse. — P., 1918.
*Voss B. R.* Der pointierte Stil des Tacitus. — Münster, Westf., 1963.
*Walsch P. G.* The Roman novel: the《Satiricon》of Petronius and the《Metamorphoses》of Apuleius. — L., 1970.
*Wilkinson L. P.* Ovid recalled. — Cambridge, 1955.

## Глава восьмая
## ГРЕЧЕСКАЯ И РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
## II—III ВВ. Н. Э.

*Новосадский Н. И.* Орфические гимны. — Варшава, 1900.
*Behr Ch. A.* Aelius Aristides and the sacred tales. — Amsterdam, 1968.
*Hadas M.* An Ethiopian romance. Heliodorus. — Ann Arbor, 1957.
*Helms J.* Character portrayal in the romance of Chariton. — Hague; Paris, 1966.
*Junghanns P.* Die Erzählungstechnik von Apuleius' Metamorphosen und ihrer Vorlage. — Leipzig, 1932.
*Kerényi K.* Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung. — Tübingen, 1927.
*Lavagnini B.* Studi sul romanzo greco. — Messina; Firenze, 1950.
*Marache R.* La critique littéraire de langue latine et le développement du goût archaisant au IIe siècle de notre ère. — Rennes, 1952.
*Merkelbach R.* Die Quellen des griechischen Alexanderromans. — München, 1954.

*Rohde E.* Der griechische Roman und seine Vorlaüfer. — 4. Aufl. — B., 1960.

*Schissel v. Fleschenberg O.* Entwicklungsgeschichte des griechischen Romanes in Altertum. — Halle, 1913.

*Scobie A.* Aspects of the ancient Romance and its heritage: Essays on Apuleius, Petronius and the Greek romances. — Meisenheim a. Glan, 1969.

*Schwartz E.* Fünf Vorträge über den griechischen Roman. Das Romanhafte in der erzählenden Literatur der Griechen/Einführung von A. Rehm. — 2 - te Aufl. — B., 1943.

Studien zur Literatur der Spätantike/Hrsg. von Ch. Gnilka und W. Schetter. — Bonn, 1975.

## Глава девятая
## ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ РАННЕХРИСТИАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Виппер Р. Ю.* Возникновение христианской литературы. — М.;Л., 1946.

*Виппер Р. Ю.* Рим и раннее христианство. — М., 1954.

*Жебелев С. А.* Евангелия канонические и апокрифические. — Пг., 1919.

*Жебелев С. А.* Апостол Павел и его послания. — Пг., 1922.

*Кубланов М. М.* Возникновение христианства. Эпоха. Идеи. Искания/Отв. ред. И. С. Свенцицкая. — М., 1974.

*Кубланов М. М.* Новый завет: Поиски и находки. — М., 1968.

*Лившиц Г. М.* Очерки историографии Библии и раннего христианства. — Минск, 1970.

*Лившиц Г. М.* Происхождение христианства в свете рукописей Мертвого моря. — Минск, 1967.

*Allegro J.* The Dead Sea scrolls. — Harmondsworth (Midd'x), 1957.

*Allegro J.* The people of the Dead Sea scrolls in text and picture. — Garden City (N. Y.), 1958.

*Bardenhewer O.* Geschichte der altkirchlichen Literatur: In 5 Bd. — Freiburg; St. Louis, 1913—1932.

*Bardtke H.* Bibel, Spaten und Geschichte. — 2. Aufl. — Leipzig, 1971.

*Bardtke H.* Die Handschriftenfunde am Toten Meer. Bd. 2. Die Sekte von Qumran. — 2. Aufl. — B., 1961.

*Benoit P.* et al. Les grottes de Murabba'ât. — Oxford, 1961.

*Boissier G.* La fin du paganisme: Etude sur les dernières luttes religieuses en occident au IV siècle: In 2 vol. — 7e ed. — P., 1913. (Рус. пер.: *Буасье Г.* Падение язычества: Исследование последней религиозной борьбы на Западе в четвертом веке/Пер. под ред. и с предисл. М. С. Корелина. — М., 1892).

*Bultmann* R. Das Evangelium des Johannes. — 17. Aufl. — Göttingen, 1962.

*Burrows* M. The Dead Sea scrolls. — 5th print. — N. Y., 1955.

*Burrows* M. More light on the Dead Sea scrolls. New scrolls and new interpretations. — N. Y., 1958.

The Cambridge history of the Bible: In 3 vol. /Ed. by S. L. Greenslade. — Cambridge, 1963—1970.

*Deissmann* A. Licht von Osten. Das Neue Testament und die neuentdeckten Texte der hellenistisch-römischen Welt. — 2. Aufl. — Tübingen, 1909.

*Del Medico* H. L'énigme des manuscripts de la Mer Morte. — P., 1957.

*Dibelius* M. Die Formengeschichte des Evangeliums. — 2. Aufl. — B., 1969.

*Dupont-Sommer* A. Les écrits esséniens découverts pres de la Mer Morte. — P., 1959.

*Fontaine* J. Aspects et problèmes de la prose d'art latine au IIIe siècle. La genèse des styles latins chrétiens. — Torino, 1968.

*Grant* R. M. Gnosticism and early Christianity. — N. Y., 1959.

*Hagendahl* H. Latin fathers and the classics: A study on the apologists, Jerome and other Christian writers. — Göteborg, 1958.

*Harnack* A. Beiträge zur Einleitung in das Neue Testament. — In: 7 Bd. — Leipzig, 1906—1916.

*Harnack* A. Geschichte der altchristlichen Literatur bis. Eusebius. I. Teil: In 2. Bd. — Leipzig, 1893—1904.

*Hempel* J. Das Ethos des Alten Testaments. — B., 1938.

*Hempel* J. Gott und Mensch im Alten Testament: Studie zur Geschichte der Frömmigkeit. — 2. Aufl. — Stuttgart, 1936.

*Hempel* J. Weitere Mitteilungen über Text und Auslegung der am Nordwestende des Toten Meeres gefundenen hebräischen Handschriften. — Göttingen. 1961.

*Hoffmann* M. Der Dialog bei den christlichen Schriftstellern der ersten vier Jahrhenderte. — B., 1966.

Des Korpus der griechischen christlichen Schriftsteller. Historie, Gegenwart, Zukunft/Eine Aufsatzsamml. hrsg. von J. Irmscher u. K. Treu. — B., 1977.

*Lietzmann* H. Kleine Schriften. 2 Bd.: Studien zum Neuen Testament. — B., 1958.

*Lipsius* R. A. Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden: Ein Beitrag zur altchristlichen Literaturgeschichte u. zu einer zusammenfassenden Darstellung der neutestamentlichen Apokryphen: In 2 Bd. — Amsterdam, 1976.

*Maier* J. Die Texte vom Toten Meer: In 2 Bd. — München; Basel, 1960.

*Moulton* J. H. An introduction to the study of the New Testament Greek. — 5th ed. — L., 1955.

*Nock* A. D. Conversion. The old and the new in religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo. — Oxford, 1952.

*Norden E.* Agnostos Theos: Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede. — Leipzig; Berlin, 1929.

*Pellegrino M.* Letteratura greca cristiana. — 2-a ed., riv. e aum. — Roma, 1963.

*Pellegrino M.* Letteratura latina cristiana dalle origini alla fine dell'età patristica. — Roma, 1957.

*Robertson A.* The origins of Christianity. With an appendix on the Dead Sea scrolls. — L., 1962. (Рус. пер.: *Робертсон А.* Происхождение христианства / Пер. Ю. В. Семенова; Общ. ред. и вступ. статья С. И. Ковалева. — М., 1959).

*Schneider C.* Geistesgeschichte des antiken Christentums: In: 2 Bd. — München, 1954.

*Simonetti M.* La letteratura cristiana antica greca e latina. — Firenze; Milano, 1969.

*Söder R.* Die apokryphen Apostelgeschichten und die romanhafte Literatur der Antike. — Stuttgart, 1932.

*Strunk G.* Kunst und Glaube in der lateinischen Heiligenlegende zu ihrem Selbstverständnis in der Prologen. — München, 1970.

Studia evangelica: In 6 Bd. — B., 1959—1973.

Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur: In 124 Bd. / Berg. V. O. von Gebhardt, A. von Harnack. — Leipzig; Berlin, 1889—1977. — Издание продолжается.

*Voss B. R.* Der Dialog in der frühchristlichen Literatur. — München, 1970.

*Wilson E.* The Dead Sea scrolls, 1947—1969. — N. Y., 1969.

## МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ НОВОЙ ЭРЫ

Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира / Отв. ред. П. А. Гринцер. — М., 1971.

*Altheim F.* Alexander und Asien: Geschichte eines geistigen Erbes. — Tübingen, 1953.

*Baumstark A.* Die christlichen Literaturen des Orients: In 2 Bd. — Leipzig, 1911.

*Brockelmann C.* u. a. Geschichte der christlichen Literaturen des Orients. — 2. Aufl. — Leipzig, 1909.

*Carrington Ph.* The early Christiaa church: In 2 vol. — Cambridge, 1957.

*Hadas M.* Hellenistic culture. Fusion and diffusion. — N. Y., 1959.

*Klima O.* Manis Zeit und Leben. — Prag, 1962.

*Latourette K. S.* A history of the expansion of Christianity: In 3 vol. — L., 1938—1940.

*Meyer E.* Ursprung und Anfänge des Christentums: In 3 Bd. — Stuttgart; Berlin, 1921—1923.

*Tarn W. W.* The Greeks in Bactria and India. — 2nd ed. — Cambridge, 1951.

*Wendland P.* Die hellenistisch-römische Kultur in ihren Beziehungen zu Judentum und Christentum. — Tübingen, 1912.

# 中文版编后记

《世界文学史》第一卷的译本统筹与校订工作由伊伟担任，天示对本卷印度、伊朗、希伯来等部分的校订工作亦作出过贡献。

陈雪莲、何长有、李新梅、浦子毅、沈培伦、施国安、童炜钢、张湘湘、赵艳秋等担任本卷的翻译工作。

此外，童炜钢翻译了俄文原版附于卷末的共时年表，由于种种原因，该部分内容未能收入此次出版的中译本《世界文学史》。

由于工程浩繁，翻译、审订及出版的过程历经曲折，耗时良久，使得我们失去了与个别译者的联系，万望相关译者或知情人士能够联系我们。编辑进程中也曾遇到诸多难点，虽已尽力处理，但错谬之处在所难免，敬请读者、专家不吝指正。

最后，衷心感谢曾为本书的翻译出版付出心血的各界人士。

2013 年 12 月